كتابك

د. عبد الغفار مكاوى

١٠

المسرح الملحمى

دار المعارف

دار المعارف

كتابك
(١٠)
رئيس التحرير: أنيس منصور

د. عبد الغفار مكاوى

المسرح الملحمى

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

المسرح الملحمى

أليس فى عنوان هذا الكتيب قدر من التعسف نحس فيه شيئاً من التناقض ؟ وإن نحن غيرنا فيه قليلا فجعلناه « الدراما الملحمية » ، أفلا يثير فى نفوسنا مع ذلك شيئاً من الغرابة ؟

الدراما — كما يعرف القارئ وكما يعلمنا الفعل اليونانى الذى اشتقت منه — هى الفعل . وهى فعل مباشر فى الزمن الحاضر ، تام فى ذاته ، ينمو بين بدايته ونهايته نمواً عضوياً على هيئة مناجاة (مونولوج) أو حوار (ديالوج) ، لا عن طريق الكلمة التى تؤثر على الخيال ، بل عن طريق حدث أو تيار من الأحداث يجرى على خشبة مسرح ، ويدعو المتفرج للغوص فى لجته .

أما الملحمة فهى نوع آخر من أنواع التعبير الأدبى الرئيسة ، يمتد امتداداً موغلاً فى المكان والزمان ، ويصور صراع الآلهة والأبطال بلغة شاعرية فخمة . وسواء أكانت الملحمة شعبية أم فنية ، فقد وجدت عند كل الشعوب ، وكانت أقدم أشكال القصة وأشملها وأوفرها حظاً من الجلال — فكيف يمكن الجمع بين هذين النوعين المستقلين ؟ وكيف يمكن

التوفيق بينهما على الرغم مما بينهما من اختلاف فى البناء والأسلوب والحركة فى المكان والزمان ؟

لاشك أن القارئ يعرف هذا المصطلح ، ولاشك أنه اطلع على بعض نماذجه أوشاهدها على المسرح . ولعله قد ارتبط فى ذهنه باسم واحد من أعظم كتابه فى الثلث الثانى من هذا القرن ، وهو الشاعر الكاتب المخرج الألمانى برتولت برشت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) الذى حدَّد المصطلح ودعمه بكتاباته النظرية . ولعله أيضاً قد قرأه على نحو آخر ، لأن صاحبه يصفه بأوصاف أخرى كالمسرح العلمى أوالجدلى أوغير الميتافيزيقى أوغير الأرسطى أومسرح الاحتجاج . . ولكن المسرح الملحمى قديم قدم المسرح الغربى كله ، وجذوره ممتدة فى تاريخ هذا المسرح ،وبعض عناصره نجدها فى المسرح الشرقى والصينى بوجه خاص وفى كثير من ظواهر « المسرحة » فى الحياة الشعبية والأدب الشعبى عندنا وعند غيرنا من الشعوب ، كما أن مسرح برشت ليس هوالمسرح الملحمى الوحيد ، فهناك مسرح بول كلوديل المعاصر له ، وهناك جوانب ملحمية كثيرة نلمسها لدى كبار الكتاب المحدثين من أصحاب المسرح الشعرى والمسرح الحىّ ومسرح اللامعقول والمسرح التسجيلى أومسرح الوثائق ومسرح التجارب اللغوية (عند بيتر هاندكه) . . إلخ . وإذا كان برشت هو الذى حدد هذا المصطلح وأثراه بأعماله الفنية والنقدية فى إطار

النظرية الاشتراكية ، فهو فى الحقيقة يصف به بناء دراميًّا لم يخترعه من العدم ، وإنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأرسطية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور ، كما أن محاولة الفكاك من النظرية الأرسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر . وإذا كان من العسير علينا فى هذا المجال أن نناقش هذه القضايا الكثيرة ، فلا أقل من إلقاء نظرة تاريخية عليها ، لنتبين ملامح الدراما غير الأرسطية وآثارها والجهود التى بذلت للوصول بها إلى التجارب الجديدة التى مازالت تشق طريقها وتبحث عن أنسب شكل لها .

* * *

مازالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان خاضعة لتأثير أمها الأولى (وهى التراجيديا الإغريقية) ، ومازالت واقعة تحت تأثير النظرية الفنية الفريدة التى ورثناها عنها ، وهى النظرية الواردة فى كتاب الشعر لأرسطو . ويبدو أن اسم المعلم الأول لابد أن يظهر فى كل نقاش يدور حول نظرية الدراما قديمها وحديثها ، وأن التشبث بقواعده أو الثورة عليها هما فى الحالتين اعتراف بفضله وسلطانه ! فقد دخلت الأجيال على مر العصور فى حوار مع نظريته المشهورة (التى أشار إلى بعض أسسها أو استخلصها النقاد من كلامه الموجز وأجملوها فى الوحدات الأساس المعروفة كالمكان والزمان والحدث ، وعلِّية التسلسل والاتساق فى الفعل

المسرحى ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والأزمة والصراع أو العقدة التى تنتهى بالحل والتكشف) . وتمسكت بعض الأجيال بالنظرية ، وخرج عليها بعضها الآخر وأخـذ يفسرها ويعدل فيها أو يخالفها ويثور عليها متأثراً بمسرح شيكسبير (وهو مسرح غير أرسطى بالأصالة . .) وهذا كله أمر طبيعى ، فلكل عصر مسرحه . وكل عصر ينتظر من المسرح شيئاً يخالف العصر السـابق أو اللاحق . وقد لا نظلم الحقيقة إذا قلنا إنه كانت هناك على الدوام نظرية أخرى غير أرسطية فى بناء الدراما ، ظهرت بصورة واضحة فى العصور الوسطى المسيحية عندما كتبت المسرحيات الدينية المعروفة بتمثيليات الأسرار ، كما ظهرت فى العصر الحديث لتثور على نظرية أرسطو عن قصد ووعى فى بعض الأحيان ، أو عن ضرورة اقتضتها المادة الحديثة والمضمون الجديد فى أحيان أخرى . وكلامنا عن الدراما غير الأرسطية لا يعنى أنها تعارض تلك معارضة تامة . فقد تلتقيان فى بعض النقاط ، ولكنها تغض النظـر عن المكان والزمان ولا تخضع لعلِّية التسلسل ، كما نجد أن بناء المشاهد والمناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل فى وحدات قائمة بنفسها ، وبحيث يتسع أفق الدراما فيكون رحباً شاملاً أقرب إلى أفق الملحمة .

ونحن نشير بهذا الكلام عن الملحمة والدراما إلى مشكلة من أدق المشكلات التى عرضت للنقد الحديث وهى مشكلة الأنواع الأدبية .

ولا يمكننا بطبيعة الحال أن نتعرض لها بالتفصيل فى هذا المجال . ولكننا نلاحظ بوجه عام أن المناقشات الطويلة التى دارت ولا تزال دائرة حولها قد سارت فى طريقين . أحدهما يتابع تراث النقد المعيارى وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة ، والآخر ينظر إليها نظرة جدلية متأثراً بفلسفة هيجل الذى أدخل التفكير التاريخى والجدلى على علم الجمال مما أدى إلى التوحيد بين الشكل والمضمون والنظر إلى الأنواع الأدبية نظرة تاريخية تخضعها للتطور الذى يسرى على المجتمع والفكر والوجود . ولعل الرسائل الرائعة التى تبادلها الشاعران الكبيران جوته وشيلر أن تكون أهم وثيقة أدبية سجلت الأزمة الدائرة حول مشكلة الأنواع الأدبية ، وعبرت عن الآلام التى كابداها فى أعمالهما المتأخرة (مثل فاوست لجوته وعذراء أورليانز أوجان دارك لشيلر ومسرحياته الأخيرة التى تركها بغير أن تتم) . لقد حاولا المحافظة على الشكل الموروث والقواعد الأرسطية التى التزما بها أو رغبا على الأقل فى الالتزام بها . ولكنهما وجدا أنفسهما مع ذلك مدفوعين دفعاً إلى الخروج عليها ، بحيث اقتنعا فى النهاية – كما يقول شيلر فى رسالة إلى صاحبه بتاريخ ٢٦ من يولية سنة ١٨٠٠ – بأن الشاعر يجب ألا يتقيد بفكرة عامة ، وإنما يجب عليه وهو يواجه المادة الجديدة أن يغامر بالبحث عن الشكل الجديد ويجعل فكرة النوع الأدبى فكرة مرنة . وقد أدت بهما هذه المناقشة إلى الاشتراك فى كتابة بيان هام عن (الأدب

الملحمى والأدب الدرامى) حددا فيه طبيعة كل منهما ، وذهبا إلى ضرورة امتزاجهما وتداخلهما ، الأمر الذى نلمسه كما تقدم فى (فاوست) التى تعدُّ فى الواقع قصيدة ملحمية كبيرة اختفى منها عنصر التوتر الدرامى أو كاد ، وأصبح حلقة واحدة من حلقات متصلة تؤلف بينها رؤية متزنة شاملة للكون والإنسان والمصير .

* * *

لنحاول الآن أن نتبين بعض ملامح البناء غير الأرسطى فى الدراما الغربية . ولا مناص لنا من البدء بالسؤال عن أصل التراجيديا . وهو موضوع لا يزال يحيط به الغموض ويثور حوله الجدل . ولعلنا لن نصل فيه إلى جواب يقينى حتى يتم الكشف عن نصوص مسرحية كتبها مؤلفون سابقون على الشعراء الإغريق المعروفين . والشىء المؤكد على كل حال هو أن الشكل الأرسطى للتراجيديا الإغريقية قد جاء نتيجة تطور تم فى مرحلة متأخرة ، وأن هذه التراجيديا قد نشأت عن روح الموسيقى ، كما يقول نيتشة فى كتابه المعروف عن مولد التراجيديا .

كانت التراجيديا ذات طابع طقوسى تعبر عنه بالرقص والموسيقى . وكانت هذه الطقوس تتم فى صورة إنشاد متبادل بين الكورس (الجوقة) وقائده الذى يجسد الإله أو البطل . وارتبطت هذه الطقوس بعبادة ديونيزيوس رب الخمر والنشوة التى بلغت أوجها فى القرن السادس قبل

الميلاد . ثم دخلت الكلمة المنطوقة لأول مرة – ويروى أن ثيسبيس هو الذى فعل هذا ! – فجعلت المنشد الذى كان يقوم بالرد على الكورس هو المتحدث الوحيد ، كما وضعت بذلك أول حجر فى البناء الدرامى . .

كانت التراجيديا القديمة احتفالاً طقوسياً لا يمكننا أن نصفه بأنه تراجيدى إلا على سبيل التجاوز أو على سبيل المجاز . فقد كانت هذه الطقوس تحتوى على عناصر شعبية وديو نيسية توضع بعضها بجوار بعض فى حرية وبغير تقيد بموضوع أو غرض معين . ثم استخدمت بعد ذلك – على نحو ما يروى أرسطو – موضوعات من الأساطير كيفما اتفق أو كيفما أحب الناس . حتى إذا جاء الشعراء المتأخرون اختيرت أساطير يمكن أن توصف بأنها تراجيدية . وبدأت مع أيسخيلوس – الذى أدخل الممثل الثانى – مرحلة يمكن أن نسميها (درامية) تمثلت فى تبادل الحوار والأخذ والرد واستغراق الكورس فى تأملاته الطويلة . ولو نظرنا إلى (الفرس) لإيسخيلوس لوجدناها خالية من أى حدث مسرحى ، فنحن نسمع أخبار المعركة وهى تروى أمامنا ، فترد عليها الشخصيات والكورس بالتفجع والشكوى . الحدث إذاً غير مرئى ، والدراما – إن جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة للدلالة على نوع أدبى معين – تقوم على عناصر ملحمية وغنائية تؤلف فى مجموعها أحد الطقوس التى أشرنا إليها . ونفس الشىء ينطبق على مسرحيته الأخرى (السبعة ضد طيبة) .

هذه العناصر الملحمية الغنائية التى أخذت تقل لمصلحة الحدث الدرامى – فى مسرحيات سوفوكليس ومسرحيات إيسخيلوس المتأخرة – لم تختف بعد ذلك ولم تنقطع عن القيام بدورها . فقد ظلت رواية الخبر وظل التأمل الشاعرى عنصرين أساسين من عناصر الدراما . ومن يقرأ كتاب نيتشة السابق الذكر يجد كيف شاعت الجوانب الملحمية فى أعمال يوربيدز ، وكيف ربط نيتشة هذه الملحمية بما سماه التنوير السقراطى الذى جعله علامة على ضمور التراجيدية أو الديونيسية الأصلية وظهور المرحلة (الأبولونية) أو العقلانية التى كانت بداية انحلال الروح اليونانى البطولى وتدهوره . .

* * *

يبدو أن الدراما الغربية قد ولدت ولادة ثانية عن طقوس العبادات ، ونقصد بهذا نشوء ما يسمى بتمثيليات الأسرار فى العصور الوسطى عن القداس المسيحى .

كانت الطقوس المسيحية الأولى تصور الأحداث الواردة فى الأناجيل الأربعة فى صورة رمزية ، كموت المسيح بعد العشاء الأخير وصلبه وقيامته . ثم دخلت عليها بالتدريج ألوان من الزخرفة والتمثيل الصامت أو المنطوق . وفى القرن التاسع كانت تتخلل تلاوة نص القداس إضافات نثرية تلقى بطريقة تمثيلية منغمة ، كما كانت إشارات القساوسة والرهبان

وحركاتهم الرمزية – من مسير إلى الأمام والخلف وتبخير المكان ، وتسليم الأكفان تمهيداً للقيام بتمثيلية عيد الفصح – تتزايد شيئاً فشيئاً وتحفل بألوان من الزينة فى الملبس والإشارة للتأثير على جمهور المصلين . ثم دخل عليها نوع من (الدرامية) بإضافة أصوات أخرى لم تكن قائمة من قبل . فانضمت إلى الإنشاد المتبادل بين القسس والمصلين أصوات أخرى تغنى على لسان الملائكة والرسل والنساء كل على حدة ، وكان الرهبان والصبية الذين يمثلون الجوقة ينشدون هذه الأدوار من المكان المعد للجوقة .

ثم اتسع الأمر فى القرن الرابع عشر عندما أضيفت إلى الأحداث التى تصور عيد الفصح أحداث أخرى مستمدة من الأناجيل ، مما أدى بطبيعة الحال إلى زيادة عدد الأشخاص الذين يؤدونها . ولا ينبغى أن يغيب عنا أن هذه النزعة الدرامية المتزايدة كانت تعتمد باستمرار على طقوس القداس التى كانت تقطعها بين الحين والحين تراتيل يتبادلها القسيس والمصلون ، وتأملات شاعرية فى نصوص الإنجيل أو أناشيد المصلين . وعلى هذا الأساس الملحمى من نصوص الإنجيل التى تروى غناء على لسان الرسل وتمثل حركات وإشارات وإيماءات يتخللها حوار بين أشخاص مختلفين – نشأ شكل تمثيلى قريب من الأوراتوريوم المعروف فى عصر الباروك .

ويتألف قسم منه من عناصر ملحمية غنائية . وقسم آخر من عناصر درامية تكون فى مجموعها تمثيلية غنائية للأصوات الفردية والجوقة بمصاحبة عزف الأرغن أو الأوركسترا ، وتقوم فى الأصل على نص دينى أضيفت إليه بعد ذلك نصوص دنيوية . وهو من الناحية الموسيقية قريب الشبه بالأوبرا ، وإن كانت المشاهد فيه غير منظورة فى الغالب . وقد نشأ فى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر لمصاحبة قصص الإنجيل والصلوات والأدعية ، ومن أهم من وضع أسسه نيرى وأنيموشيا وبالسترينا وكافالييرى ، ثم بلغ الذروة عند (باخ) (الباسيونات أو عذابات المسيح) وهيندل (المسيح) وهايدن (الخلق والفصول) .

ولما ازدادت هذه الزخرفة ولم يعد التمثيل مقصوراً على القسس والرهبان بل اتسع لسكان المدن وخرج من داخل الكنيسة يمثل فى ساحتها ، قويت هذه النزعة الدرامية وحلت اللهجات المحلية محل اللاتينية ، كما قام مقام الرسول شخص آخر - كالقديس أو غسطين مثلا - كان يتقدم بين المشهد والآخر ليروى الأحداث . ثم اختفى الراوية أيضاً ، ولم يقف الأمر عند تمثيل أحداث عيد الفصح ، بل أخذ يحيط بحياة المسيح كلها فى مشاهد متتالية . وأخيراً أصبحت تمثيلية الأسرار تشمل أحداث العالم كما تتصورها المسيحية ، ابتداء من الخطيئة الأولى حتى يوم القيامة والحساب الأخير .

ومع ذلك فقد بقى الطابع الملحمى هو الغالب على تمثيليات الأسرار (على الرغم من اختفاء الراوية) كما بقى الطابع الطقوسى عن طريق ما كان يدخل على التمثيل من الموسيقى وإنشاء الجوقة . ويجب أن نتصور التمثيل فى صورة رمزية . فقد كانت الأحداث التى تدور أمام جمهور المتفرجين معروفة لكل واحد منهم . ولم يكن على التمثيل إلا أن يجسمها لهم ويعمقها فى صورة غير واقعية . ولم يكن الممثل يتقمص الشخصية التى يقوم بها ، ولم يكن الجمهور ليصدق بالطبع أن الممثل الذى يقوم بدور المسيح هو المسيح نفسه . فالممثل كان يقوم بعدد من الحركات التعبيرية والرمزية المدروسة من قبل . وكان يأتى من الحركات ما يصور للمشاهدين أنه مستغرق فى حالة نفسية معينة . ولا يخفى على القارئ أن هذا موقف ملحمى يعتمد على الحكى والرواية ، على عكس ما نراه فى تقمص الممثل للشخصية التى يؤديها فى الدراما التقليدية .

وبلغت مسرحيات الأسرار ذروة الكمال شكلاً ومضموناً فى ذلك العدد الكبير الذى تركه لنا الشاعر الأسبانى «بيدرو كالديرون دى لا باركا» (١٦٠٠ – ١٦٨١) من المسرحيات المعروفة بالأوتو ساكر منتال[١] أو الفصول المقدسة التى تعبر تعبيراً رمزيّا مركزاً عن تمثيلية الأسرار بوجه عام

---

(١) Auto Sacramental.

كما تنتقل بها نقلة أدبية أساساً (وقد وصل عددها إلى ثلاث وسبعين مسرحية) ! .

وتبلورت تمثيليات الأسرار ، التى كانت قد تضخمت حتى امتدت فترة عرضها فى القرن السادس عشر فى مدينة بورج(١) الفرنسية مثلاً إلى خمسين يوماً ! — وتركزت فى فصل واحد طويل يصور العشاء الأخير . وتطور كالديرون بشكلها التقليدى فأدخل عليها الموسيقى وغناء الجوقة ، وأضفى عليها الطابع الطقوسى من جديد . ومن ثم كانت مسرحيات كالديرون تصويراً رمزيّا أو مجازيّا للقداس المسيحى ، يدخل فيه عدد كبير من الحكايات والأساطير والقصص الخرافية والاستعارات المستمدة من العهد القديم والجديد ، بل تدخل فيه كذلك بعض الأساطير القديمة إلى جانب الصور والأحداث المبتكرة التى تخدم الطقوس التمثيلية فى إطار الفصل الواحد . هذه الطقوس التمثيلية المعبرة عن نظام فكرى له قداسته تدل إلى جانب طابعها الكنسى على طابع ملحمى ، فلا مجال هنا للكلام عن الجانب التراجيدى والدرامى بالمعنى الذى فهمها به أرسطو . لأن الحركة الدرامية فى هذه التمثيليات تخضع للرؤية الدينية والكونية التى غلبت على العصور الوسطى .

كانت سلسلة التقاليد المسرحية قد انقطعت خلال عدة قرون .

---

(١) Bourges.

صحيح أن رجال الدين فى العصور الوسطى عرفوا المسرح الرومانى تمام المعرفة . ولكن تأثير هذا المسرح كان تأثيراً نظريّا أكثر منه عمليّا ، كما كان ينحصر فى مجال المسرح الهزلى فى تمثيليات بلاوتوس وتيرينس .

ولا نريد أن نطيل الوقوف عند هذه النقطة ، ونكتفى بالحديث عن نوع من سوء الفهم له أهميته فى كلامنا عن المسرح الملحمى الحديث . فقد عرفت العصور الوسطى كما قدمتُ مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الهزلية ، ولكنها عرفتها كمسرحيات للقراءة ، أى من ناحيتها الأدبية قبل كل شىء فلما حاول القوم أن يحققوها بالفعل على المسرح ، تصوروا — نتيجة خطأ فى الترجمة ! — أن من الضرورى أن تتلى على لسان شخص يقرؤها ، على حين تصور النصوص على المسرح فى صورة تمثيل صامت فحسب (بانتوميم) . بهذا فصلوا بين الحدث والكلام . ولسوء الفهم هذا أساسه فى أصول تمثيليات الأسرار ، وهو يتفق مع الموقف العام فى العصر الوسيط ، كما يتمثل فى الطقوس التى كانت تصاحب القداس الكنسى . أضف إلى هذا أن الفصل بين الكلمة والصورة أو بين الراوية الذى كان يتلو النصوص الدينية من مشهد (١) أو بيت صغير مستقل عن المسرح وبين الحدث المقدس الذى كان يعرض مستقلاً عنه ، شىء يتصل بعقلية العصور الوسطى وتصورها ، وسوف نلاقيه فى المسرح الحديث عندما

---

(١) Scena.

نرى كيف يتم الفصل بين الكلمة والحدث الذى يجسمها فى بعض التمثيليات المعاصرة .

هذا الطابع الملحمى لمسرح العصور الوسطى — الذى نجده فى تمثيليات الشاعر والكاتب والإسكافى الألمانى هانز زاكس (١٤٩٤ - ١٥٧٦) التى بلغت حوالى مائتى تمثيلية تعرف بتمثيليات أربعاء الرماد (١) — ستحتفظ به كذلك تمثيليات الجزويت الكبرى . ربط الجزويت أخبار بعض النفوس الخاطئة وحكاياتها التى كانت تتلى لغرض تعليمى وأخلاقى بكثير من التهاويل والزخارف المسرحية التى أخذوها عن عصر الباروك . ومن أوضح الأمثلة على ذلك مسرحيتا « أكولاستوس » (٢) لجنافيوس (٣) وكينودوكسوس (٤) ليعقوب بيدرمان (٥) (١٥٧٨ - ١٦٣٩) . ويتمثل الطابع الملحمى فى مثل هذه المسرحيات فى إغراق المناظر بكثير من الزخارف والأحداث الجانبية التى لا ضرورة لها ولا تتصل كثيراً بالحدث الدرامى الأساس .

وظل الأمر على هذه الحال حتى جاء العصر الإليزابيثى حاملاً معه وعى عصر النهضة ليجعل من هذا الشكل المعتمد على الحكايات

---

(١) Fast Nachtsspiele.

(٢) Acolastus

(٣) Gnaphaus

(٤) Cenodoxus.

(٥) J. Biedermann

والأخبار المتفرقة شكلاً دراميًا يتميز بالوحدة والترابط . وهكذا وجدنا البناء الزخرفى المعقد عند الجزويت يخلى مكانه لبناء آخر يختار المشاهد ويرتبها بعضها إلى جانب بعض بطريقة يمكن أن نصفها بأنها غير إيقاعية ، ويخضع فى ذلك لقانون آخر يعنى بقوة الأثر الدرامى المباشر لا بمجرد الزخرفة أو تكديس المشاهد التى ترمز إلى معنى دينى أو خلقى معين . وجدير بالذكر أن الحركة الأدبية المعروفة فى تاريخ الأدب الألمانى بحركة العاصفة والاندفاع أو العصف والدفع [١] (والتى تؤرخ عادة من حوالى سنة ١٧٦٧ إلى سنة ١٧٨٥ وتنادى بإطلاق العبقرية الخلاقة من كل القيود) قد سارت على هذه الطريقة غير الإيقاعية فى ترتيب المشاهد متأثرة بمسرح الجزويت ومسرح شكسبير . ويكفى أن يتصفح القارئ مسرحية (جوتس) المشهورة لجوته ليتيقن ذلك .

لن نقف عند هذه المرحلة الطويلة التى تحتاج لتفصيلات أوفى ، بل سنتخطاها لمرحلة أكثر أهمية بالنسبة لتتبعنا للظواهر الملحمية التى سبقت المسرح الحديث ومهدت له . وسنجد أن إنتاج الحركة الرومانتيكية فى المسرح — ودلالته الأدبية والشعرية أكبر بكثير من دلالته المسرحية — ينطوى على ظاهرة نلاحظ استمرارها فى الدراما الملحمية الحديثة من

---

(١) Sturm und Drang.

الناحيتين الشكلية والموضوعية ، آلا وهى ظاهرة التأمل الذى يوقف الحدث ويكسر حاجز الخيال ويقوم بتبديد الوهم . وأوضح مثل على هذا مسرحية الشاعر الكاتب الرومانتيكى لودفيج تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) المعروفة (القط ذو الحذاء) إذ نجد «حدوتة» الأطفال المشهورة تتحول إلى مناسبة لتوجيه النقد والسخرية بحركة التنوير وتكلف كتاب المسرح وغباء الجمهور . . إلخ ويستمر التحطيم للوهم المسرحى بحيث تبدو مستويات الوهم والواقع المختلفة كأنها مسرح يكشف القناع عن نفسه أو يؤكد أنه ليس إلا مسرحاً أو تمثيلاً فى تمثيل ! بهذا يظهر الواقع والتمثيل فى صورتين ، تبدو إحداهما لدى الممثل الذى يكسر الموقف المسرحى ويخترق الخشبة متجهاً بحديثه للجمهور ، وتبدو الأخرى لدى الجمهور الذى لا يتوقف عن توجيه تعليقاته أو صفيره للممثلين فيكسر بدوره حاجز الوهم ! ومن الصعب القول بأن الأمر هنا يقتصر على تذويب الشكل وحده . فالمضمون أيضاً يذوب معه ، وتصبح المسألة كشفاً مستمرّا للأقنعة يتعذر تفسيره من الناحية الجمالية الصرفة . ولعل التفسير الذى قدمه جورج لوكاتش لهذه الظاهرة من الناحية التاريخية والاجتماعية أن يكون هو أصح تفسير لها . فهو يرى أن الرومانتيكية جاءت فى عصر هرب من مواجهة الواقع التاريخى للثورة الاجتماعية ، ولهذا انقلبت لديه العاطفة إلى نوع من التهكم والمعارضة والسخرية التى تحاول

أن تخلق من موقف التنى الذى وقفته لوناً من الواقع تعويضاً عن الواقع التاريخى الذى هربت منه إلى الخيال . ويزداد هذا التفسير وضوحاً إذا ألقينا نظرة على بقية المسرحيات الرومانتيكية ، ورأينا كيف يثقل السرد الملحمى والشاعرية الغنائية القائمان على العاطفة والشعور البحث مشاهد هذه المسرحيات وفصولها ، بحيث تعطل التأثير المسرحى بل تلغيه إلغاء . وليس مرجع هذا إلى إدخال الراوية — كما فى مسرحية تيك الأخرى (حياة وموت القديسة جنيفوفا) — ولا إلى ترتيب المشاهد الكثيرة بعضها بجانب بعض بشكل تاريخى ، ولا نثر القصائد والأغنيات هنا وهناك ، ولا تغيير المكان والوثب من زمن إلى آخر — فقد تزيد هذه الوسائل جميعاً من فاعلية التأثير المسرحى ولا تقلل منه — بل مرجعه إلى أن (الحكاية) فى هذه المسرحيات الرومانتيكية تقوم على موقف شعرى خالص ، بحيث يصبح المكان وسيلة للتناول العاطفى المثالى ، كما يصبح الحدث سبباً لخلق الموقف الشعرى . ولهذا كان العنصر السائد فى هذا المسرح هو « الجو العام » والمناظر الزخرفية الجانبية ، كما أن الخوارق والمصادفات تتحكم فى تكوين مشاهده ، ويكثر استخدام الرمز والاستعارة والموسيقى بتأثير من كالديرون الذى أساء الرومانتيكيون فهمه (وإن كانوا قد ترجموه فيما ترجموا من روائع !) . وخلاصة القول أن الواقع التاريخى والمسرحى أفلت من أيدى الرومانتيكيين ، وكان لا بد من

الانتظار حتى يأتى نفر من المتأخرين الذين أتقنوا فن التهكم والسخرية والمعارضة بعد أن ملكوا رؤية أعمق وأشمل للواقع والتاريخ . .

* * *

إذا كانت أرض المسرح قد زلقت تحت أقدام الرومانتيكيين ، فقد ثبتت تحت أقدام كاتبين لهما دور خطير فى تاريخ المسرح الحديث وهما كرستيان ديتريش جرابه[١] . (١٨٠١ – ١٨٣٦) وجورج

---

(١) ولد ومات فى مدينة ديتمولد بعد حياة قصيرة بائسة متقلبة . درس الحقوق فى ليبزج وبرلين ثم تخلى عنها ليتفرغ للخلق الأدبى والعمل المسرحى فلم تتخل عنه نجمة حظه الشقى . وتنقل بين عدد من المدن دون أن يتمكن من الاستقرار فى إحداها ، وعاد إلى بلده وأتم دراسته ومارس مهنة المحاماة التى لم يلبث أن ضاق بها . وعكف على الشراب ، وتزوج زواجاً سرعان ما باء بالفشل . واستقال من وظيفته بعد أن وجهت إليه تهمة الإهمال ، فشد الترحال إلى فرانكفورت وديسلدورف ، ولم يصادف نجاحاً يذكر وأخيراً عاد إلى بلده محطماً وحيداً ليموت متأثراً بسل العمود الفقرى . وهو كاتب مسرحى جنت عليه عبقريته القلقة ومزقته بين العقل والعاطفة والأصالة والشطط .ويعد إلى جانب بوشنر من مؤسسى الدراما الواقعية فى القرن التاسع عشر ، الذين عارضوا المسرح الكلاسيكى المثالى القائم على الشكل المنسجم والبناء المتزن بمسرح آخر يشيع فيه التوتر والاضطراب واللوحات الملحمية اللاهثة وأن كان يتميز بقربه من الواقع وإخلاصه فى تصوير الجماهير والتعبير عن البيئة والعصر والقوى التاريخية المجهولة التى يسقط الأبطال ضحيتها . وكتب الكوميديا الأدبية التى يتهكم فيها على الحياة الفنية فى عصره مثل : (مزاح وسخرية ودعابة ومعنى أعمق) ، كما كتب التراجيديا مثل (دون جوان وفاوست) والتمثيلية التاريخية والسياسية التى تتناول مصير أبطال يسقطون ضحايا قدرهم وطبعهم مثل مسرحيته عن أسرة «هوهنشتاوفن» ومسرحيته عن نابليون والأيام المائة .

بوشنر [١] (١٨١٣ - ١٨٣٧) اللذانَ يظهر لديهما الشكل غير الأرسطى للدراما بصورة واضحة . فهو عند (جرابه) مرتبط بطموحه لتصوير المواقف التاريخية الكبرى ، إذ يتمثل الواقع فى نظره فى عصر تاريخى بأكمله . وهو يعيد بناء هذا العصر فى صور تمثل مواقف وأحوالاً مفردة ، وترسم لوحات ضخمة للجماهير العريضة إلى جانب لوحات أخرى ضيقة ومحدودة . هذه الرغبة فى تصوير موقف تاريخى كامل تقوم كما قدمت على أساس نظرة ملحمية ، كما تلجأ لتحقيق غرضها إلى مجموعة من الصور واللوحات المرصوصة بعضها إلى جانب بعض فى شكل وثبات سريعة ، الأمر الذى سيظهر بعد ذلك ويتأكد فى الدراما الملحمية للعصر الحديث .

ويستحق بوشنر وقفة أطول وأعمق من زميله ، لا لقدرته وعمقه وأصالته ومعاناته فحسب ، بل لأثره العظيم على المسرح الحديث بوجه عام . وبوشنر شديد القرب من جرابه من الناحية الزمنية ، ولكنه يخالفه فى أنه يمهد تمهيداً مباشراً للمسرح الملحمى الحديث ، بقدر ما يمهد لكثير من التيارات المعاصرة فى المسرح الاشتراكى والتعبيرى والشعرى واللامعقول . ويزداد اهتمامنا بهذا الكاتب الطبيب إذا تذكرنا أنه لم يترك فى عمره القصير كالزهور أو الشموع سوى ثلاث مسرحيات ، ظلت اثنتان منها شذرتين لم يتمكن من إتمامهما . والواقع أنه لم يؤثر على المسرح

---

(١) G. Büchner.

الملحمى فحسب ، بل ترك له ثلاثة نماذج درامية تقوم على رؤيته الفكرية والوجدانية للعالم والتاريخ والإنسان . ولذلك لن نقف عند حدود الشكل الفنى لديه ، بل ستمتد نظرتنا إلى هذه الرؤية المتشائمة المعذبة .

لا يسع الدارس لمسرح بوشنر إلا الدهشة والإعجاب بالتحول الهائل الذى تم على يديه بالقياس إلى النزعة المتفائلة المؤمنة بالتطور والتقدم نتيجة لحركة التنوير والثورة الفرنسية . إنه لا يؤمن بالتاريخ ذلك الإيمان الطيب الأعمى ، بل يعتقد أنه يدوس البطل ويحطمه ، ويعبث بقدره وسعادته عبثه بالدمية العاجزة المسكينة . ومسرحيته الكبرى (موت دانتون) تصور الثورة الفرنسية تصويراً متشائماً ، وتكفر بما تردد فى عصره عن خلاص الإنسان على يد التاريخ. إن دانتون يقف على خشبة المسرح وقفة المتشكك المرتاب الذى يفكر ويطيل التفكير حتى يشل هذا التفكير نشاطه ويمنعه من إنقاذ نفسه وإنقاذ أصدقائه من حد المقصلة . ومرجع هذا إلى إيمانه بأن التاريخ يعجز الإنسان ويشل إرادته . ولن نستطيع أن نفهم بوشنر حتى نتتبع هذه الفكرة التى ستؤدى دوراً هاماً فى تفسيرنا للدراما الحديثة ، وندرس تأثيرها على بناء الشكل لديه .

تتضح هذه الفكرة فى مسرحية موت دانتون ١٨٣٥) . وبوشنر يقترب هنا من « جرابه » فى ميله لتصوير الواقع التاريخى فى صورة شاملة تتشابك فيها العوامل المؤثرة . فنحن نرى أمامنا جماعات من الشعب

وأفراد الطبقة المتوسطة وقادة الثورة وأنصارهم وأعدائهم كما نرى الشحاذين والجلادين والعاهرات — كل هذا فى مشاهد متتابعة مكثفة ، تسرى فيها — على العكس من مسرح جرابه — نبضات إيقاع يشبه الإيقاع الذى نجده فى الدراما الإليزابيثية وفى مسرح حركة العاصفة والاندفاع . ويظهر الطابع الملحمى فى محاولة الكاتب تصوير الموقف بكل أبعاده ومستوياته ، كما يظهر فى استقلال اللوحات والمشاهد استقلالا يوشك أن يجعل منها تمثيليات قائمة بذاتها . وتتقدم الفكرة خطوة أخرى فى ملهاته (ليونس ولينا) ، فتتغلغل فى الشكل نفسه ، وتذوب — بكل ما فيها من مأساة — فى السخرية والملهاة ، وإن كانت الحكاية الخرافية التى تقوم عليها الملهاة تعود مرة أخرى فتلتقطها من ناحية المضمون . إن ليونس ولينا — هذه الملهاة المبكية أو المأساة الباسمة ! — لا تخرج عن كونها تفسيراً للحياة بما هى ملهاة . إنها تصور الإنسان فى لحظة انتصار التاريخ عليه ، بل فى لحظة تدميره إياه فتصبح الحياة وجهاً له أكثر من قناع ، كما يصبح الإنسان دمية تشدها خيوط غير مرئية ، على نحو ما يقول دانتون فى المسرحية

لنقرأ ما يقوله بوشنر لعروسه التى لم يقدر له أن يزف إليها : «لقد درست تاريخ الثورة ، وشعرت بأن قدرية التاريخ البشعة تدمرنى . إننى أحس فى الطبيعة البشرية تشابهاً مفزعاً ، كما أجد فى العلاقات الإنسانية

قوة قاهرة لا مفر منها ، أعطيت لكل إنسان ولم تعط لأحد . . ليس الفرد إلا زبداً يطفو على سطح الموجة ، وليست العظمة إلا مصادفة مضحكة ، ولا سلطان العبقرية سوى لعبة من ألعاب الدمى ، وصراع مضحك مع قانون حديدى معرفتنا له هى أقصى ما نستطيع بلوغه ، وسيطرتنا عليه ضرب من المحال » .

ويعبر دانتون عن هذا المعنى نفسه بقوله : « نحن نقف دائماً على المسرح ، وإن كنا نطعن طعنة جادة فى نهاية الأمر » . كما يقول هذه العبارة التى يمكن أن تلخص مسرحية ليونس ولينا وتفكير بوشنر كله : (ما نحن إلا دمى ، تشدنا من الخيوط قوى مجهولة ، والفارق الوحيد هو أننا لا نرى الأيدى التى تجذبها ، كما يحدث فى الحكايات الخرافية تماماً . . »

وقد عارض بوشنر هذه الحكاية الخرافية وسخر بها فى شكل الحكاية أو الحدوتة أو فى صورة المسرح المألوفة فى المسرح الحديث . يدل على هذا ما يقوله أحد المواطنين لزميله فى مسرحية موت دانتون : « أجل . الأرض قشرة رقيقة . إننى أخشى على الدوام أن أسقط حيثما وجدت فيها ثقباً . يجب على المرء أن يخطوفوقها بحذر وإلا سقط فيها . ولكن اذهب إلى المسرح . إنى أنصحك بهذا ! » .

المسرح إذاً هو المرآة الساخرة بالحياة التى أصبحت هى نفسها

مسرحاً ، كما أصبح المسرح بدوره نوعاً من العزاء ، أو نوعاً من التهكم من ملهاة الحياة . تلك هى حقيقة ليونس ولينا . إن القناع الذى يجسد الجانب المسرحى من الحياة يصبح فى هذه السخرية قناع القناع ، كما تصبح المسرحية كلها تمثيلاً للتمثيل . وأن مضحك الأمير (فاليريو) يسأل وهو يقلب الأقنعة المختلفة بين يديه : « أأنا هذا ، أو هذا ؟ حقًّا إننى لأخشى أن أنتزع عن نفسى قشرتها وأتصفحها أمامى » .

ودانتون يقول لصديقه كولو الذى يطالبه بانتزاع الأقنعة : قد تنتزع معها الوجوه .

وتعود مسرحية فويسك (التى نشرت سنة ١٨٣٩) لتعالج الموضوع نفسه ، وهو تدمير التاريخ للإنسان وشل إرادته . فإذا كان الثوار مثل دانتون لا يزالون قادرين على نوع من الفعل ، فإن فويسك — وهو شخصية منتزعة من غمار الشعب الكادح البائس — هو المخلوق المسكين الذى لا يقوى على الفعل ، لأن هناك قوى غيبية مجهولة تدفعه على الحركة وكأنه أداة عاجزة فى يدها . يظهر فويسك على خشبة المسرح فتظهر بظهوره شخصية البطل السلبى فى المسرح الحديث . إن الوسط الاجتماعى هو الذى يحدد قدره والمؤلف يحاول من خلاله أن يرسم طريقة لعلاج مجتمع مزقته الأمراض وسحقه الظلم والادعاء (راجع مشهد فويسك مع الطبيب فى المسرحية) . إنه ضحية هذا المجتمع . وهو

البطل المضاد — إن صح هذا التعبير الذى شاع اليوم — الذى سيلعب دوراً بارزاً فى الدراما الحديثة . وشكل المسرحية يعبر عن هذا المضمون أفضل تعبير ، إذ نجد فويسك المضطهد المطارد يجرى كالمجنون من مشهد إلى مشهد ، ومن لوحة إلى أخرى ، باحثاً عن مخرج من الكابوس المخيف الذى يخنقه ويحاصره من كل ناحية . إنه أسلوب فى بناء المشاهد وشحنها بالرموز والإشارات يذكرنا بالأسلوب الذى سارت عليه الحركة التعبيرية فيما بعد .

نخلص من هذا كله إلى أن مسرحيتى بوشنر الأخيرتين (ليونس ولينا وفويسك) علامتان هامتان على طريق المسرح الملحمى المعاصر ، وأنهما ينطويان من ناحية الشكل والمضمون على مواقف وعناصر ساهمت إلى حد كبير فى تحديد صورة هذا المسرح .

* * *

رأينا من الكلام السابق عن مسرح بوشنر كيف بدأت مرحلة جديدة فى الشكل والبناء المسرحى . لقد اقتضت المادة أو المضمون الذى عالجه بوشنر أن يخلق لنفسه بالضرورة أشكالاً جديدة تلائمه ، فنفذ إلى أرض جديدة لا سبيل إلى تفسيرها من خلال المفاهيم الفكرية والفلسفية العامة ، بل لابد من تفسيرها تفسيراً اجتماعيًا وحضاريًا . فلقد بدأت بمسرح بوشنر عملية تاريخية أخذت تنفذ شيئاً فشيئاً فى أعماق الدراما

الحديثة وتعين شكلها إلى حد كبير ، كما ظهرت صورة جديدة للبطولة والفعل والفرد بوجه عام .

وإذا كانت الدراما الكلاسيكية الألمانية قد واجهت مسألة الفرد والفردية وحاولت أن تنقذها وتحافظ عليها وتنظر إليها نظرتها إلى مسألة حيوية هامة ، فقد وجدنا الفرد يفقد فرديته فجأة فى مسرح بوشنر ، أو بمعنى أدق وجدنا فرديته تحدد من خارجه ، بحيث اكتسبت البطولة معنى جديداً ولم تعد هى بطولة الفعل بل بطولة العذاب والتحمل والانكسار. أصبح الإنسان ملتقى قوى تاريخية وغيبية مجهولة توجهه وتحكم تصرفاته التى لم يعد من المستطاع محاسبته عليها . أصبح دمية عاجزة فى عالم تحكمه قيم ومواضعات اجتماعية يعجز عن فهمها والمشاركة فيها .

ولكن ما تأثير هذه البطولة السلبية الجديدة على الدراما ؟ كيف أثر عليها هذا الشلل الذى أصاب الفعل بعد أن تحدد من خارج الإنسان لا من داخله ؟ - كانت نتيجتها المباشرة هى تفتت لحظة الفعل وانهيار الحدث فى الدراما. فالفعل والتجربة اللذان لا يجدان مكاناً فى الحياة الخارجية ينسحبان إلى باطن الإنسان ويفتشان عن مكان لهما فى مسرح ذاته . ولقد كانت لهذا آثاره فى أوائل القرن التاسع عشر على الدراما التى حاولت أن تحافظ على البناء الأرسطى بأى ثمن ، فقد عدلت فكرة

الدراما نفسها ، وبعد أن كانت فى أصولها الأولى تعبيراً عن صراع مع القدر والآلهة ، أصبحت تعبيراً عن صراع مع حتمية التاريخ وقانونه الحديدى . كما أصبحت مسرح الصراع مع المجتمع . وما فتئت تسير فى هذا الطريق حتى صارت مسرحية اجتماعية . ومسرحية حوار فكرى ، ومسرحية متقنة الصنع . وأصبح موضوعها ملحميّا صريحاً ، وبدأ نوع من الانفصال بين الشكل والمضمون ، كشف بصورة واضحة عن أزمة الدراما الأرسطية إزاء العالم الحديث ومشكلاته الجديدة .

احتفظت الدراما عند أصحاب النزعة الطبيعية بالبناء الأرسطى من حيث التزامها بوحدة الزمان والمكان وتشابك الأحداث وتسلسلها تسلسلاً عليّا مبنيّا على أساس نفسى وواقعى . غير أنها اخترقت هذا البناء الأرسطى بتضييقها لمعنى الفعل كما فهمه القدماء . فالبطل السلبى يعطل فى معظم الأحيان نمو الدراما وتطورها بالمعنى الأرسطى ، بل إنه يوقف حركة الأحداث الخارجية ويقيدها فى حدود الحدث النفسى . ولن نستطيع فى هذا المجال المحدود أن نتتبع هذا التطور بالتفصيل ، إذ يكفى من وجهة النظر السابقة نظرات عاجلة على المسرح الحديث لنرى كيف تطورت أزمة الدراما وكيف حاولت أن تجد لها مخرجاً فى محاولات وتجارب عديدة من أهمها تجربة المسرح الملحمى .

* * *

ونبدأ بمسرح إبسن (١٨٢٨ – ١٩٠٦) فنلاحظ أن أسلوبه التحليلى فى الدراما يتفق مع البناء الأرسطى. ولكننا لو نظرنا إليه نظرة أدق لوجدناه يختلف عن الأسلوب التحليلى الذى أشاد به أرسطو فى حديثه عن أوديب سوفوكليس. فابسن لا يجعل من الماضى وظيفة للحاضر كما فعل سوفوكليس، بل هو يهيب بالماضى ويدعوه من خلال الحاضر. ولذلك يصبح التحليل الدرامى عنده وسيلة يلجأ إليها ليدخل مادة الماضى (التى كانت تحتاج إلى معالجة ملحمية) فى نسيج الحاضر. وأوضح مثل على هذا نجده فى مسرحيته جون جابرييل بوركمان (١٨٩٦). إنه مدير بنك سابق يعيش مع زوجته جونهيلد فى بيت واحد، ولكنه يحيا بعيداً عنها فى وحدة تامة ولم يرها من سنوات طويلة. وفى إحدى ليالى الشتاء تزور البيت «إلا رنتهايم» شقيقة جونهيلد وحبيبة بوركمان السابقة. ويدور الحوار فنتبين ماضى هذه الشخصيات الثلاث، ونرى كيف يعيشون فى ذكريات الماضى بعيدين كل البعد عن العالم الخارجى. إن قوة الماضى وجبروته لا تدع أى مجال يتنفس فيه الحاضر. إنها تخنقه فى بدايته، فلا يكاد البطل يجرب الفعل حتى ينتهى نهاية فاجعة. فحين يقرر بوركمان الهرب من سجن الماضى ليجرب الحياة تنتهى محاولته بالموت.

ومسرحية «الأشباح» (١٨٨١) تصور هذا الموقف نفسه بشكل أوضح. فالبطل الفنج الذى تسيطر آثامه الماضية على جو المسرحية

وتتسبب فى وقوع الكارثة قد مات قبل بداية المسرحية نفسها بزمن طويل . ويتكشف لنا ماضيه من خلال التذكر والرواية ، فنعرف مدى سلطانه وبأسه ، ونرى أنه لا يترك للحاضر إلا بقايا ثلاث شخصيات محطمة بائسة . وليس نمو الحدث الخارجى إلا تكثيفاً خانقاً لأشباح عاشت فى حياة سابقة ، فنراه يتجسد أمامنا فى شخصية أزفالد الفنج الذى يجن فى نهاية المسرحية ، وتسدل عليه الستار وهو يمد يده عبثاً إلى نور الشمس .

* * *

ويصل تشيكوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) إلى أبعد مما وصل إليه إبسن . بل إنه ليقترب بموضوعاته من عالم صمويل بيكيت وإن لم يستخلص النتائج الدرامية اللازمة عنها . وتشيكوف هو كاتب المتعين من الحياة – إن صح هذا التعبير المصرى القديم ! شخصياته – مثل إيفانوف والخال فانيا – أسارى عجزهم عن الفعل . وحوارهم لا يدور فى حقيقته إلا حول العجز عن الحياة والعمل ، أى حول السأم والملل . ها هو ذا إيفانوف يقول : « الكسل يقيد روحى . وأنا عاجز عن أن أفهم نفسى . إننى لا أحس بحب ولا تعاطف ، فكل ما أشعر به هو نوع من الفراغ والإرهاق . . أما الآن فأنا لا أعمل شيئاً ولا أفكر فى شىء ، بل أحس التعب فى جسدى وروحى . إننى أجلب الملل على نفسى » . فإذا ما قرر

إيفانوف أن يعمل ، كان أول عمل يقوم به هو محاولة الانتحار . والواقع أنه ليس وحده فى هذا ، ومن الخطأ أن ننظر إليه كحالة مرضية . فمشكلته ترزح فوق صدور شخصيات شيكوف كلها . وسواء أكان اسم هذه الشخصيات هو إيفانوف أم الخال فانيا أم غيرهما من الأسماء فهم يوشكون أن يهتفوا بصوت واحد : «لابد أن يعمل الإنسان شيئاً . . لابد أن نعمل . . نعمل ! »

ولكنهم مساكين متعبون ، يحاولون بثرثرتهم الدائمة عن العمل والأخلاق أن يداروا موقف عجز وإحباط لا نجاة منه .

ومسرحيات تشيكوف الأخرى تتناول نفس الموضوع . فطائر البحر (١٨٩٩) يسيطر عليها ذلك الماضى الذى لمسنا جبروته فى مسرح إبسن . والشقيقات الثلاث (١٩٠١) . يتخلين عن الحاضر ويحيين فى ذكريات الماضى . فإذا بحثنا عن الفعل وجدناه يتأثر بأحداث تنفذ إلى العالم الساكن الذى تعيش فيه الشقيقات ولكنها لا تؤثر عليه تأثيراً يذكر . فالحدث الحقيقى ساكن وجامد فى مكانه . والحوار لا يولّد فعلاً ولا يدفع حدثاً إلى الأمام . والشخصيات التى صدت نفوسها عن الحاضر تكتفى بتحليل ذاتها واجترار سأمها أو أملها فى مستقبل خيالى لا أساس له فى أرض الواقع . وكل من قرأ (بستان الكرز) (١٩٠٤) يعلم أن تشيكوف قد جعل هذا التعب من الحياة عنواناً على طبقة اجتماعية تتحلل وتنهار ،

وما بستان الكرز إلا رمز حياتها الباطنة التى تتحطم . والمسرحية لا تنمو ولا تتطور بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة ، بل تصف حالة تزداد سوءًا على سوء.والشخص الوحيد الذى يمكن أن يقال عنه إنه يعمل ويفرح بنتيجة عمله – وهو «لوباخين» الذى سيرث البستان – إنما يجسد فى الواقع روح العصر الجديد ، روح رجل الأعمال الصغير الذى لا سبيل إلى التفاهم بينه وبين الشخصيات . ولعل بستان الكرز هى أوضح مسرحيات تشيكوف تعبيراً عن الجزر المنعزلة التى تعيش فيها شخصياته منطوية على أحزانها . ما من أحد يجد جسرًا يصله بالآخر ، بل كل منها يعيش وحيداً فى عالمه الوحيد . كل واحد يتحدث فى الحقيقة مع نفسه ، ويتكلم بكلام لا يفهمه غيره ، حتى يصبح الحوار فى النهاية وسيلة للاغتراب والتباعد ، لا للاقتراب والتفاهم . إنه يفرغ من مضمونه ، ويصبح نوعاً من المونولوج الذى يدور فى الفراغ ، وهو ما سنجده فى مسرح بيكيت فيما بعد .

والنتيجة الطبيعية المترتبة على هذا الموقف هى أن الشخصية التى تقف خارج المجتمع ويجسد فيها بيكيت رفضه لهذا المجتمع ويجعلها المحور الذى تدور عليه رؤيته للعالم هى الشخصية البارزة فى مسرح تشيكوف . ونحن إذا استعرضنا شخصيات بستان الكرز وجدناها تضم نبلاء بؤساء ، وطلبة صعاليك ، وعاجزين فاشلين من كل نوع ، وفتاة تشيخ وتتحسر على

العمر الذى يفلت منها ، كما نجد المربية شارلوت التى نسمع فى كلماتها تلك النغمة الأساسية التى تحدد طابع المسرحية كلها : «إننى لا أملك بطاقة شخصية صحيحة ولا أعرف سنى . . عندما كنت صغيرة كان أبواى يرحلان إلى كل الأسواق ويعرضان ألعابهما الممتازة . . أما أنا فكان علىّ أن أقفز قفزات الموت . . إننى دائماً وحيدة ، دائماً وحيدة ، وما من أحد يمكننى أن أقول عنه إنه ينتمى إلىّ أو أننى أنتمى إليه . . أنا لا أعرف أبداً من أنا ولا لماذا وجدت» .

والمهم أن الطبقة الاجتماعية التى تعيش هذه الشخصيات فى ظلها وتأكل من طعامها – وتمثلها صاحبة الضيعة وشقيقها – طبقة تقف على شفا السقوط والاندثار . وهم جميعاً ينطوون فى النهاية على عجزهم ووحدتهم ، ويخفقون فى صراع الحياة مكتفين بأن يحلموا بالبدء من جديد ، دون أن يعرفوا كيف ولا من أين يبدأون . .

وأخيراً نجد فى بستان الكرز أسلوباً مسرحيًا يظهر ويتكرر ظهوره فى مسرح اللامعقول فيما بعد ، وتعنى به ملء خشبة المسرح وإخلاءها . فوصول الشخصيات ورحيلها – وهما العنصران اللذان يمثلان الحدث المرئى فوق الخشبة – تصبح لهما وظيفة محدودة . وفى ختام المسرحية تظل الخشبة خالية لفترة طويلة قبل أن يسدل الستار . ولو رجعنا لإرشادات تشيكوف للمخرج لوجدناه يقول : (تغلق النوافذ من الخارج وتوصد

بالمسامير . يحل الظلام على خشبة المسرح . ثم يعود النغم البعيد كأنما يهبط من السماء ، ويسمع صوت عزف على القيثارة ، يتوثب ثم يحتضر فى حزن . يخيم السكون ولا يبقى إلا صوت ضربات الفئوس المختنق فوق الأشجار آتياً من أعماق البستان) .

هكذا يصل مسرح العالم الباطن عند تشيكوف إلى أقصى درجات التعبير . فالكلمة التى لم تعد تحمل الفعل ولا تربط بين الشخصيات تحتضر وتموت ، ووسائل التعبير تتركز فى الصوت والصورة .

أين هى أوجه التعارض مع الدراما الأرسطية ؟

ليس من العسير أن نتبين أن التركيز على عالم الباطن والتذكر ، والعجز عن الفعل ، واستحالة التواصل بين الشخصيات ، والغربة والإحساس بالفراغ والسأم ، كلها عناصر تتجاوز الدراما الأرسطية وتجردها من معناها .

* * *

إذا كان أبسن وتشيكوف من الكتاب الذين استطاعوا أن ينفذوا من إطار الدراما الأرسطية عن غير قصد أو وعى منهم ، فإن هناك كاتباً متأخراً عنهما فعل ذلك عن قصد ووعى . ذلك هو الكاتب النمسوى روبرت موزيل (١٨٨٢ – ١٩٤٢) الذى نلاحظ لديه نفس التباعد بين الشكل والمضمون ، فى مسرجيته المسماة «المتحمسون» . لنقرأ معاً ما يقوله فى

مذكراته : «إن مسرحى ، وهو مسرح المتحمسين وستانسلافسكى ، مسرح يوتوبى (١) ومضاد للتطور أو بمعزل عنه» . أما عنوان المسرحية فيدل على مضمونها ، وأما الإشارة إلى اسم المخرج الروسى الكبير فلعلها تشير إلى النزعة الطبيعية التى تغلب على جو المشاهد فيها .

وموزيل كاتب يشغل القراء والنقاد فى هذه الأيام . وقد اشتهر بروايته الكبرى (رجل بلا أوصاف) التى تستعرض انهيار الأفكار والمثل الأوربية بطريقة موسوعية هائلة . وهو يعد من هذه الناحية خلفاً لجيل كتاب الرواية الاجتماعية وإن كان الشكل المعروف لهذه الرواية قد تفجر لديه نتيجة لتوسعه فى أسلوب البحث والمقال فى فصولها المختلفة . وهو يفعل نفس الشيء فى مسرحيته «المتحمسون» التى يمكن أن تعد من ناحية الشكل من مسرحيات المجتمع ، وإن كان يفجره من ناحية الموضوع الذى سبق له أن عالجه بطريقة ملحمية فى روايته القصيرة (اضرابات الفتى تورليس) .

والمتحمسون — أو الفوضويون كما سماها فى مبدأ الأمر — تتناول شخصيات تتحرك فى مجال الحياة الاجتماعية ، وإن كانت منشقة عليها من الناحية النفسية والوجدانية . وموزيل نفسه يصفها بأنها «ضباب من

---

(١) من يوتوبيا — أى التى لا توجد فى أى مكان — وهى المدينة المثالية الكاملة التى لا يزال الفلاسفة والأدباء يحلمون بها منذ أفلاطون — بل قبله أيضاً ! — إلى اليوم . . .

مادة روحية » ، وأن موضوعها يحتاج أن يخلق خلقاً ، أى يحتاج إلى إعادة خلقه حتى يملأ إطار البنية الأرسطية للدراما . وهى تعالج مشكلة فقدان العاطفة . . إنها تبحث عن باعث على الفعل والحياة بعد أن ضاع الباعث عليها . وشخصياتها عاجزة عن التواصل الذى يتم بين إنسان وإنسان ، عاجزة عن الفعل . لقد تحولت حياتها إلى الداخل ، فهى تحيا فى وهج الوهم والحماس والخيال المشبوب . وإذا جاز أن نتحدث عن بناء أرسطى فى هذه المسرحية فلابد من القول بأن المؤلف يتعسف طبيعة المضمون الذى يتناوله ، أعنى أنه لا يصور هذا المضمون فى صورة لوحات درامية ، بل يتفكر فيه ويتأمله . ومن الصعب أن نتابع أحداث المسرحية ، إذ أنها لا تزيد عن كونها هيكلاً خارجيّا يعطى المؤلف فرصة التفكير والتأمل دون أن يبررها تبريراً كافياً . لنسمع البطل توماس الذى يقف فى النهاية مع شقيقة روحه ريجينا ويلخص عالمه الباطن فى هذه العبارة : « لا ياريجينا . إن كان هناك أحد يحلم فأنا هو هذا الحالم ، وأنت أيضاً حالمة » .

إنهم إناس بلا عاطفة أوشعور . إنهم يسعون فى الأرض ، وينظرون ما يعمله الناس الذين يتوهمون أنهم يعيشون فى هذا العالم كله كما يعيشون فى بيوتهم ! وهم يحملون فى نفوسهم شيئاً لا يشعر به هؤلاء الناس . إنه الغوص كل لحظة فى أعماق كل شىء إلى غير قرار ، دون أن يندثروا

أو يهلكوا . إنها حالة الخلق) .

ومن الخير أن نسجل هنا تلك اللوحة التي دونها « موزيل » في مذكراته عن شخصيات المتحمسين ، ويمكن أن نلمح وصفاً نفسيًّا للتطور الاجتماعي ، كما يمكن بطبيعة الحال أن نجد فيها تعبيراً عن خصائص المسرح الملحمي والأرسطي على الترتيب :

غير محدد	محدد
يتجاوز الحقيقة	حقيقي
يتجاوز نطاق المشروع	مشروع
حالمون مجردون من العاطفة	متعاطفون
غير اجتماعيين	اجتماعيون
قلقون من الناحية الميتافيزيقية	مطمئنون من هذه الناحية
منبوذون	منتمون
سلبيون ومعارضون	عمليون
لكل نظام قائم ولكل إصلاح	

* * *

وتعود مشكلة التفاهم والتواصل بين الناس في المجتمع الحديث إلى الظهور عند شاعر وكاتب كبير من مواطني موزيل ، وهو « هوجوفون

فنستال » (١٨٧٤ - ١٩٢٩) فى ملهاته التى سماها « الصعب » (١) . وهذا الصعب أو المتعنت هو الدوق « بول » الذى صور الشاعر فى شخصيته طبقة النبلاء النمسويين فى القرن الماضى لحظة سقوطهم فى الحضيض ، وجعله رمزاً لكل علامات التدهور والانحلال . ويصبح هذا الدوق العاجز عن اتخاذ قرار حاسم فى حياته ، الخائف كل الخوف من التعبير عن نفسه بوضوح أو الإقدام على أى فعل أو تحقيق أى اتصال بينه وبين غيره من الناس — يصبح رمزاً للواقع المتغير من حوله . ونجد البيئة المحيطة به التى لا تكف عن الإلحاح عليه بالفعل والكلام أولى منه بالسخرية وأبعث على الضحك ، وإن كان نشاطها لا يؤدى إلا إلى سلسلة من سوء التفاهم شبيهة بما نعرفه من مسرح تشيكوف : إن أكثر ما يشغل بال كارل فون بول» هو شكه فى قيمة الكلمة وجدواها . إنه يقول لهيلينية ألتنفيل : « مما يبعث قليلاً على الضحك أن يتوهم الإنسان فى نفسه القدرة على إحداث تأثير كبير عن طريق كلمات محبوكة ، فى حياة يتوقف فيها كل شىء فى نهاية الأمر على آخر الأمور وأعصاها على التعبير ، إن الكلام يقوم على تقدير سخيف مبالغ فيه » . ويعمد هوفمنستال فى أثناء اللقاء الذى يتم بين بول وهيلينة إلى القضاء على صعوبة التفاهم بينهما فى اللحظة التى يهدد فيها هذا التفاهم بأن يصبح شيئاً فاجعاً وساخراً ، ثم

---

(١) Der Schwiesige

يعود فيحقق التوازن فى شكل كوميديا اجتماعية تعد من خير الكوميديات التى عرفتها اللغة الألمانية القليلة الحظ من هذا اللون الأدبى . ذلك لأن الكوميديا ، كما يقول هوغمنشتال لصديقه ومواطنه بورخارت ، هى أصعب الفنون الأدبية . فهى قادرة على تصوير أعقد الأمور وأحفلها بالخطر والرهبة فى صورة من التوازن المشحون بأقصى طاقة ممكنة ، بحيث تثير دائماً ذلك الانطباع الذى يوحى بالخفة واللعب .

هنا نجد مرة أخرى كيف تمكن المؤلف من التعبير بالشكل الكلاسيكى عن موضوع يتجاوز هذا الشكل وينافيه . وطبيعى أن هذا الموضوع الذى عالجه الكاتب بحيطة وحذر أبعد ما يكون عن ملاءمة الإطار التقليدى للدراما الأرسطية .

* * *

فإذا اتجهنا إلى كاتب آخر مثل جرهارت هاوبتمان (١٨٦٢ - ١٩٤٦) وجدنا صعوبة التفاهم تعبر عن نفسها بشكل أوضح قليلاً . ومن المعروف أن شخصيات هاوبتمان تفقد القدرة على الكلام فى المواقف الحافلة بالإثارة والانفعال . إنها عندئذ تتعثر وتبحث عبثاً عن الكلمة المناسبة . ولقد لاحظ الكاتب النمسوى موزيل أن شخصيات مسرحية هاوبتمان المشهورة « ميخائيل كرامر » لا تستطيع أن تعبر تعبيراً دقيقاً عما يحركها ويهزها ، وإنما تشير فحسب إلى أن هناك شيئاً يحركها ويهزها .

ولهذا نجد « روزه بيرند » و « ارنولدكرامر » يهلكان بسبب عجزهما عن الكلام . فالمخلوقة البائسة روزه بيرند لا تستطيع أن تتكلم ولذلك تدفعها البيئة المحيطة بها إلى الموت . وأرنولد كرامر يكتم سره فيحرم الحياة على نفسه . وهكذا تتحول كلمات كرامر العجوز على تابوت ابنه إلى تعبير شاعرى خالص عن عالمه الباطن : « أين نرسو ؟ إلى أين نسير ؟ لم نهلل فى بعض الأحيان للمجهول ؟ نحن الصغار ، الضائعين فى العالم المخيف ؟ وكأننا نعرف إلى أين . هكذا هللت وفرحت ! وماذا عرفت ؟ لا أثر لأعياد الأرض ولا لسماء القديسين ! لا هذه ولا تلك ، فماذا . . ماذا سيكون المصير فى النهاية ؟ » .

هذه الكلمات التى لا تكاد تفهم ، والتى تلمس ذلك الشئ الذى طالما حاول الدوق « بول » عند « هوفنستال » أن يعبر عنه فوجده عصياً على التعبير ، هذه الكلمات لا تكاد تعبر عن شىء . إنها تنتهى بسؤال حائر حزين .

إن مسرحيات هوبتمان الأولى ذات النزعة الطبيعية تلتقى مع مسرحيات إبسن وتشيكوف وموزيل وهوفمنستال التى تلمس مشكلة الفعل كما تعبر عن عجز شخصياتها عن التفاهم مع المجتمع أو الاتصال بالغير . ومن المعروف أن هاوبتمان تأثر تأثراً كبيراً بأعمال « بوشنر » ، وأن معظم أبطاله فى مرحلته الطبيعية أبطال سلبيون — مثلهم مثل فويسك

لبوشنر– يتبدد فعلهم فى دوامة الصراع بين ذواتهم وبين العالم المحيط بهم . وإذا كانت الظروف والضغوط الاجتماعية تحاصرهم من كل ناحية ، فإن عواطفهم المشبوبة تغلهم وتقيدهم . وإذا كان العالم الخارجى يحدد تصرفاتهم ، فإن عالمهم الباطن ليس بأقل تحديداً لهم . إن شخصيات مثل «أرنولد كرامر» أو السائق «هينشل» أو «روزة بيرند» أو هيلنه كراوزة فى مسرحية «قبل شروق الشمس» – كل هذه الشخصيات تختنق فى جو البيئة المحيطة بها كما تختنق فى مأساتها الباطنة . ولا يكفى أن نردد هنا شعار الطبيعيين عن البيئة والوراثة ، فالمضمون فى هذه المسرحيات أكبر من أن يحده إطار تقليدى .

* * *

ثم جاء من يعارض هاوبتمان ويواجه النزعة الطبيعية بأشكال درامية جديدة . ها هو ذا فرانك ڤيديكند (١) (١٨٦٤ – ١٩١٨) يوسع من نطاق مسرحية فوينسك – التى كانت فى جوهرها دراما غنائية قصصية – ويضيف إليها نغمة الاحتجاج ، ويصوغ مسرحياته فى ثوب الأشكال المسرحية البسيطة – الصاخبة بالتهريج والألوان والصراخ – التى نعرفها فى الموالد والأسواق والاحتفالات الشعبية والسيرك حيث يروى الراوية حكاية

---

(١) Frank Wedekind. وقد عمل فترة من حياته سكرتيراً لسيرك قبل أن يتجه لتمثيل مسرحياته بنفسه فى الكاباريه الأدبى «القضاة الأحد عشر» فى مدينة ميونيخ .

مخيفة أو يطالب بأخذ ثأر أو إنقاذ عرض . كان المجتمع فى المسرحية الطبيعية موضع هجوم واحتجاج ، ولكنه ظل وسطاً معترفاً به . وجاء « فيديكند » فعبر عن رفضه له واحتجاجه عليه عن طريق مسرحياته (غير الاجتماعية) التى تدور فى جو السيرك أو أوساط الفنانين والفنانات . وتتغلغل العناصر الفنية الراقصة فى بناء الدراما وتصبح وسيلته للهجوم على النظام الاجتماعى السائد . وهكذا يفسح « فيديكند » مجالاً واسعاً للمشهد الراقص ومشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) على خشبة المسرح ، كما يتابع تراث « بوشنر » « وجرابه » وحركة العاصفة والاندفاع فيسير مثلاً فى بنائه لمشاهد مسرحيته « صحوة الربيع » (١٨٩١) على طريقة اللوحات المفردة المستقلة بعضها عن البعض ، التى تبدو كأنها مراحل متعددة من حدث واحد ، صُفَّت إلى جانب بعضها البعض كما تُصف قطع الفسيفساء . وقد كتب فيديكند مسرحيته « شراب الحب » (١٨٩١) التى يحتل فيها التمثيل الصامت حيزاً أوسع ، ثم اتجه بعد ذلك إلى تأليف مسرحيات توشك أن تكون تمثيليات صامتة خالصة ، وراح يؤكد أسلوب ألعاب الأسواق الشعبية والأعياد السنوية ، فجعل لكل لوحة عنواناً ملحمياً على طريقة المنادين والهتافين فى تلك الأسواق ، كأن يقول مثلاً فى بداية إحدى اللوحات (١) : (كيف راحت الإمبراطورة فيلسيا

---

(١) فى مسرحيته إمبراطورية البلد المكتشف .

تشكو لكبير معلميها عن آلامها النفسية ، وأى أنواع العلاج وصفها لها طبيبها الخاص دبدى زويدوس للتغلب على هذه الآلام والاختيار العجيب الذى صممت عليه الإمبراطورة فيليسيا لتبنى عليه سعادتها . .)

حاول فيديكند أن يكمل خشبة المسرح التقليدية بالمشاهد والمناظر المعروفة فى مسارح المنوعات الاستعراضية ، فخرج على اتجاه المدرسة الطبيعية وأخذ يؤكد الجانب الملحمى ، والرقص ، واستخدام الأقنعة ، والدلالة الرمزية والمعنوية للمحسوسات . وإذا كانت شخصيات هاوبتمان لم تستطع أن تعبر عما يجيش فى باطنها تعبيراً صريحاً ، فقد راحت شخصيات فيديكند تتكلم بوضوح وتعرض على الأنظار ما يجب على كل عين أن تراه . ولهذا تحولت الغنائية الشاعرية فى المسرح الطبيعى إلى ألوان من التهكم والمعارضة الساخرة ، عبرت عنها القصائد القصصية التى تتلى فى الأسواق ، واقتربت بهذا كله من طريقة المغنين المتجولين والشحاذين والدجالين . وهذا التركيز على عناصر ملحمية إلى جانب عناصر أخرى مسرحية خالصة ، واستخدامها معاً للاحتجاج والسخرية بأوضاع اجتماعية بعينها ، يخلق أهم ركيزة يعتمد عليها المسرح الملحمى ، ألا وهى البعد عن الحدث الدائر على خشبة المسرح أو ما يمكن أن نصفه تجاوزاً بالموضوعية المتهكمة . ولاشك أن هذه العناصر التى ظهرت فى مسرح فيديكند كان لها أثر كبير على تطور الشكل الدرامى

فيما بعد ، وبالأخص عند برشت .

أما أوجست استرندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) فقد كان له دور كبير فى (خلخلة) المسرح الطبيعى والنفاذ من جدران النزعة الطبيعية . هنا نجد أن الرؤيا أو اللوحة الباطنة هى التى فجرت بناء الدراما الأرسطية ونقلت المشهد ، إن جاز هذا التعبير ، من الخارج إلى الداخل . فبعد أن أسس استرندبرج ما سماه (بالمسرح الحميم) سنة ١٩٠٦ انتقل إلى شكل الفصل الواحد فيما يسمى بمسرحيات الغرفة مثل المحرقة ، والبرق ، وصوناتة الأشباح . ونستطيع أن نعتبر كل هذه المسرحيات بمثابة لوحة واحدة مركزة فى عدة مشاهد . لم يعد الحدث هو الذى يسيطر عليها ، بل أصبح الآن يقوم بدور الوسيط ويحمل الرؤيا الباطنة فى أعماق النفس .

ثم سار استرندبرج فى تطوره من مسرح الغرفة إلى مسرحية الحلم (١٩٠١ - ١٩٠٢) وإلى دمشق (١٨٩٧ - ١٩٠٤) . وما حدث فى مسرحيات الفصل الواحد تكرر فى مسرحيته المشهورة (حلم) ؛ نفذت الرؤيا الباطنة من إطار المسرحية الطبيعية ، وأفسح المنطق والتسلسل العلِّى مكانهما لمنطق الحلم وقوانينه الداخلية ، وأصبح المكان والزمان مجرد وسائل درامية لا وحدات تقليدية ، يلجأ الكاتب إليها لتجسيم عالم الذكريات والوعى الباطن فى مشاهد ولوحات ، وبذلك يسبق التحليل النفسى وعلم النفس الفردى بسنوات طويلة ، ويزوده بحقائق قيمة عما

يجرى فى عالم اللاشعور من غرائب وأسرار ومتناقضات . لنقرأ ما يقوله استرندبرج نفسه فى تقديمه لمسرحية الحلم : «حاول المؤلف فى هذه المسرحية أن يحاكى الشكل غير المترابط للحلم ، وهو الذى يبدو مع ذلك فى شكل منطقى . كل شىء يمكن أن يحدث ، وكل شىء جائز ومحتمل . الزمان والمكان لا وجود لهما . والمخيلة تواصل نسج خيوطها على أساس واقعى لا أهمية له وتستحدث نماذج جديدة . خليطاً من الذكريات والتجارب والخواطر الحرة والأفكار المتناقضة المفاجئة — إن الشخصيات تنقسم وتتضاعف وتذوب وتتكاثف وتسيل وتتجمع . غير أن هناك شعوراً يسيطر على كل شىء . ذلك هو شعور الحالم ، وليس هناك بالنسبة إليه أسرار ولا تناقض ولا شكوك ولا قانون . إنه لا يدين ولا يبرئ ، بل يقرر ما يجده فحسب» .

وليس من العسير أن نلاحظ من هذا النص أن استرندبرج يتحدث بنفسه عن وصف موضوعى يقوم على أساس موقف ملحمى . فالواقع أن دراما الحلم والدراما المرحلية (أى التى تبنى الدراما من مواقف أو مشاهد متتابعة تمثل كل منها مرحلة قائمة بذاتها) يلتقيان التقاء كاملاً من حيث البناء والأسلوب . ومن هنا نجد فى مسرح استرندبرج مجموعة من المشاهد المتتالية التى لا يجمع بينها حدث أو فعل واحد بقدر ما تؤلف بينها ذات الحالم نفسه أو (أنا) البطل . وهذا الحالم يمكن فى الحقيقة أن نسميه «الأنا

الملحمية » التى تتحرك خارج الحدث المسرحى وتعلق عليه وتصفه عن بعد . والواقع أن مسرحية (الحلم) تحافظ على الشكل الاستعراضى المألوف فى عروض المنوعات أكثر مما تحرص على شكل الحلم . ولهذا يسود المسرحية طابع العرض والبيان ، بحيث تصبح محاولة لعرض العالم الذى تعيش فيه «بكل ما يزخر به من مآس وآلام» على ابنة الإله أندرا . وينطبق هذا الكلام على مسرحيات فيديكند التى تحدثنا عنها ، فهى تحرص على طابع العرض والاستعراض الذى سيلعب دوراً هاماً فى مسرح برشت فيما بعد . صحيح أن الفرق بين الكاتبين فرق أساسىّ ، إذ اهتم فيديكند بإبراز الحركة الخارجية على عكس استرندبرج الذى اعتمد على الصورة الداخلية أو الرؤية الباطنة التى تحدد البناء الدرامى لديه . ومع ذلك فقد فتحا للمسرح أبواب عالم جديد تتناثر فيه الأفكار والآراء والمشاعر دون أن تدور حول مركز واحد . ويهتم بواقع جديد هو واقع الحلم والرؤية الذى يختلف عن الواقع المحسوس . لم تعد اللوحة فوق خشبة المسرح مجرد ديكور أو زينة تابعة للنص أو الشخصية . بل أصبحت رمزاً وموضوعاً من موضوعات الأدب والفن . ويكفى أن نتذكر مشهد الباب السرى أو مغارة الدموع التى تتسمع لها أذن أندرا (فى مسرحية الحلم) ، أو قاعة انتظار الأرواح (فى مسرحية إلى دمشق) .

ولاشك أن استرندبرج قد مهد الطريق للحركة التعبيرية ، بل لعله قد عبده كذلك للحركة السيريالية . والمهم أن الدراما لديه قد أصبحت هى دراما الأنا أو الذات الباطنة ، وأن تفاصيل الحدث الواقعى — من مشاعر الإثم والذنب أو المنازعات العائلية المألوفة أو مشكلة المال الذى يحصل عليه البطل — صارت مسائل تافهة ، بل إن فلسفة المؤلف ورأيه فى الكون والحياة لم تعد ذات خطر ، لأن مسرحية مثل (إلى دمشق) قد أصبحت مسرحية (الأنا) التى تعرض المراحل التى تمر بها هذه الأنا عرضاً ملحمياً هائلاً ، ولأن هذه الأنا قد أصبحت هى الدراما نفسها ، وكل ما نراه أمامنا من شخوص وأحداث وصور ولوحات وحوار ليس فى حقيقة أمره غير مناجاة (مونولوج) يتحدث فيها المؤلف مع نفسه ويحاور رؤياه الباطنة أو يحاول استكشاف أغوارها والتعليق على ما يدور فيها ، وكأن كل هذه الشخصيات التى تتحرك على خشبة المسرح من شحاذين وأطباء وقسس وأمهات وأبناء . . إلخ لا تخرج عن كونها تعبيرات مادية عن ذات الكاتب القلقة ، صوراً تجسم ما يضطرب فيها من قوى متناقضة . ولذلك ليس عجيباً أن نرى الحدث الخارجى والحوار يتحولان إلى الشكل الطقوسى المعروف فى مسرح العصور الوسطى ، وأن نلاحظ اتساع الرقعة التى تشغلها المسرحية فتتخذ بأجزائها الثلاثة شكلاً ملحمياً تدور أحداثه فى دائرة بحيث تخرج المشاهدين من نقطة المركز لترجع إليها

فى النهاية وتقفل هذه الدائرة مع ختام المسرحية ، ولاشك أننا نلتقى هنا بذلك الشكل الساخر المتجانس الذى التقينا به فى ملهاة (ليونس ولينا) ، كما نلتقى كذلك بالشكل الذى عرفناه فى (فويسك) بمشاهدها التى تتتابع لاهثة محمومة ، لنتبين فى الحالين أننا أمام صورة جديدة من صور الدراما غير الأرسطية سيكون لها شأن كبير فيما بعد .

وعلى العكس من استرندبرج الذى تعبر رؤاه الباطنة عن واقع خارجى ممزق منهار ، نجد أنفسنا الآن أمام (بيراندللو ١٨٦٧ - ١٩٣٦) الـذى يتفكر فى هذا الواقع ويتأمله . إن أعماله الأدبية كلها تدور حول مشكلة المظهر والحقيقة ، والقناع والوجه ، والواقع الخارجى والواقع الداخلى ، وانقسام شخصية الإنسان فى المجتمع الحديث أو بالأحرى تفتتها إلى شخصيات (ذرية) عديدة . . إنه يسأل فى كتاباته كلها هذا السؤال البسيط : أين القناع وأين الوجه ؟ لذلك يصبح المسرح عنده ، كما كان عند بوشنر ، رمزاً للمجتمع الحديث . كما يصبح وسيلة للكشف عن وجهه الحقيقى أو عن الهاوية الفاصلة بين المظهر والحقيقة . وهى الهاوية التى انشقت بالفعل تحت قدمى بوشنر .

وليس من المستطاع فى هذا المجال الضيق أن نستعرض مسرحيات بيراندللو العديدة أو رواياته وأقاصيصه التى لا تقل عنها أهمية . ولكننا سنكتفى بالنظر فى بعض هذه المسرحيات التى تخدم الغرض الأصلى من

هذه السطور . فمسرحية كل على طريقته (١٩٢٤) هى فى الحقيقة مسرح فى مسرح ، على النحو الذى رأيناه من قبل عند « لودفيج تيك » . فهناك مسرحية اجتماعية تعرض على خشبة المسرح ، وفى الفترات التى يتوقف فيها التمثيل يتناقش المتفرجون « من فوق الخشبة » حول المسرحية ، وتتكشف فضيحة عامة فيوقف عرض الفصل الثالث . ويعلّق بيراندللو على هذا بقوله : إن إظهار ممرات المسرح والجمهور الذى شاهد الفصل الأول يهدف إلى بيان أن التمثيل الذى ظهر منذ البداية كأنه شأن من شئون الحياة اليومية ليس فى حقيقته إلا وهماً أو خيالاً متقن الصنع » . . . فالكوميديا التى تعرض على خشبة المسرح تعكس كوميديا المجتمع ، والكاتب يكشف القناع عنها ويوجه الهجوم إليها وهى على الخشبة .

أما مسرحيته المعروفة (هنرى الرابع) (١٩٢٢) فبطلها نبيل شاب يعتقد المحيطون به أنه مصاب بالجنون . وهو يقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنرى الرابع (١٥٥٣ – ١٦١٠) ويتقمص شخصيته إلى الحد الذى يدفع من حوله لمحاولة شفائه من هذا الجنون . ولكن الأحداث تكشف عن أنه ليس مجنوناً كما يظن الناس ، وأنه لعب دوره عن وعى كامل ليفصح حقيقة بيئته وأصدقائه . إن الثوب الذى لبسه هو على حد قوله صورة مشوهة من تلك اللعبة الضخمة الساخرة التى نقوم فيها مختارين بدور الحمقى عندما نتنكر عن غير علم منا فى زى ما يبدو لنا أنه الواقع .

وهكذا يصر على إبقاء القناع على وجهه متحدياً العالم المحيط به . .

المسرح عند بيراندللو يؤدى نفس الدور الذى أداه هاملت عندما وضع قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة . وبيراندللو يفعل ما فعله هاملت كذلك عندما يجعل من المسرح مرآة ينعكس عليها الواقع ، لكى يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجى أو بالأحرى عن كذبه . ويبدو أن بيراندللو قد يئس فى أواخر حياته من جدوى هذه اللعبة الخطرة.فهو فى مسرحيته الأخيرة التى لم تتم (عمالقة الجبل – ١٩٣٦) ينتهى إلى أن هذاالكشف عبث لا طائل وراءه.فالعمالقة – وهم يرمزون للعالم الخارجى – يحطمون عالم التمثيل الذى يعلن لهم الحقيقة . لقد أساءوا فهم ثورة الدمى » . وهى علامة سيئة لأنها تدل على أن بيراندللو قد يئس من مهمته إذ لم يعتقد – كما اعتقد برشت فيما بعد – أن باستطاعته تغيير العالم عن طريق المسرح .

إذا كانت هذه المسرحيات تبين لنا نوعاً من التأمل المفارق للحدث – وهو من أهم عناصر المسرح الملحمى كما سبق القول – فإن مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» (١٩٢١) تدفع به دفعة قوية داخل إطار المسرح الملحمى الحديث . إنه هنا يناقش الموضوعات التى يطرحها على المسرح مستخدماً شكل مسرحية المجتمع.بل إنه يقترب من المدرسة الطبيعية عندما يضع الشكل موضع الشك والسؤال عن

طريق الموضوع الذى يعالجه . وهو فى مسرحيته « الليلة نرتجل التمثيل » (١٩٣٠) كما فى مسرحيتيه السابقتين ينفذ من هذا الشكل أو يفجره عن طريق الموقف المسرحى نفسه . فليس هذا الموقف إلا نموذجاً يقدمه للمناقشة أو مناسبة تمكنه من قطع خيوط الحدث أو إيقافه تماماً عن طريق التأمل فيه والتعليق عليه . وليست مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » سوى نموذج مسرحى خالص ، ولا تخرج عن كونها وسطاً يجسم أفكاره وخواطره بشكل درامى فى مشاهد متخيلة . فثمة مسرحية تدور تجاربها ، وإذا بالشخصيات الست تندفع إلى خشبة المسرح بحثاً عن المؤلف الذى تركها ناقصة على الورق وتعرض على مدير المسرح والمخرج « مسرحيتها » على أمل أن يحققها على الخشبة . هذه الشخصيات الست التى خلقها خيال مؤلف إنما تمثل الواقع الداخلى أو الحقيقة الباطنة . إنها تقتحم العالم الخارجى الذى يحيا فيه الممثلون كما تفوقه صدقاً وواقعية . وفى اللحظة التى يتحول فيها هذا الواقع الداخلى إلى واقع خارجى ملموس ، فى اللحظة التى تنطلق فيها رصاصة المسدس فتقتل أحد الأشخاص ، يهرب الممثلون ملتمسين النجاة ، لأنهم ليسوا إلا قوالب جوفاء للواقع الخارجى .

بهذا تنتهى المسرحية . ولكنها لا تنتهى إلى حل . فلا يزال البحث مستمرًّا عن جسر يصل الواقع الداخلى بالواقع الخارجى . ولو نظرنا

للمسرحية من ناحية الشكل لوجدناها تتحرك على مستويين مثل مسرحية «لكل حقيقته» . فالشخصيات الست تعرض مسرحيتها على الممثلين ، ومدير المسرح والممثلون يقطعون هذه المسرحية بأحاديثهم أو اعتراضاتهم . والشخصيات نفسها تخرج عن دورها من حين إلى حين لتشرح موقفها أو تبرره ، كما ينعكس انقسامها بين المستويين — بين الواقع الداخلى والخارجى ، بين الشخصيات والممثلين — مرة أخرى على الواقع الداخلى الذى تقوم بتمثيله والخارجى الذى يتجلى فى تأملاتها وتعليقاتها ، أى أنها تبرر موقفها أو عالمها الداخلى للممثلين الذين يصورون العالم الخارجى أو «الحقيقى» . وهكذا يتم نوع من التبادل بين طبقتين من طبقات الواقع يعمل على إلغائهما معاً ، وبهذا يتذبذب الشكل الدرامى بين المستويين ، أو قل إنه يذوب ، كما يصبح التأمل أهم من الحكاية والحدث . فالحكاية تنسحب إذاً أمام التأمل ، وهذا أمر سيكون له دور كبير فى المسرح الملحمى الحديث .

إن الشخصيات الست المشهورة تتعذب لأنها لا تستطيع أن تتحقق فى الواقع ، وإن كان المؤلف قد أعطاها من الحيوية والحياة ما لا يحلم به الأحياء ! تصرخ إحدى هذه الشخصيات قائلة : «الحقيقة ياسيدى ، الحقيقة» ! فيرد عليها مدير المسرح : نعم نعم . ستكون الحقيقة . ولكن يجب أن تفهموا أن مثل هذه الحقيقة لا وجود لها على خشبة المسرح .

هنا تنفتح هاوية بين الواقع والحقيقة نستطيع اليوم أن نقول إنها من أهم خصائص الوجود الحديث . ولقد كان لبيراندللو الفضل فى الإشارة إليها . ولعله قد أراد شيئاً من ذلك حين قال عبارته المشهورة : « قال نيتشه إن اليونان قد نصبوا تماثيل بيضاء أمام الهاوية لكى يحجبوها عن الأنظار. أما أنا فأحطم التماثيل لأكشف عن هذه الهاوية » . . .

* * *

كان بيراندللو آخر الكتاب المسرحيين الكبار الذين مهدوا للدراما غير الأرسطية فى العصر الحديث . رأينا عنده وعند غيره من الكتاب من أمثال بوشنر واسترندبرج وفيديكند وتشيكوف وغيرهم كيف تخلخل إطار الدراما الأرسطية من وجوه عديدة ، ووضعنا أيدينا على بعض العناصر التى تطور بها المتأخرون حتى تكون ما نسميه اليوم بالمسرح الملحمى . ونحب أن نسأل الآن عن العوامل التى أدت إلى هذا التطور : هل كانت هناك ضرورة لتجاوز البناء الأرسطى للدراما ؟ وهل تكمن هذه الضرورة فى تطور المجتمع والحضارة الحديثة أو أنها كانت مجرد نزوة فنية أمعن فيها الكتاب كيفما شاء لهم الهوى ؟

الحق إن تاريخ الدراما يسجل أشكالاً عـدة من الدراما غير الأرسطية ولا يدع مجالاً للشك فى وجود عوامل كثيرة أدت إلى هذه الأشكال أو الأساليب المختلفة من البناء المسرحى . ونستطيع أن نقرر

بادئ ذى بدء أن المادة أو المضامين التى عالجها الكتاب فى معظم أشكال المسرح الملحمى كانت مضامين لها طابع الامتداد والاتساع المكانى والزمنى والفكرى . ولعل عبارة شيلر التى أشرنا إليها فيما تقدم أن تكون مصدقاً لهذا الكلام . فقد قال إن التراجيديا – وهو يقصدها بالمعنى الأرسطى – لا تتناول إلا اللحظات الحاسمة أو الاستثنائية فى تاريخ البشرية . أما الملحمة فتتناول تاريخ البشرية كله بما فيه من ثبات واستقرار ونظام .

يبدو أننا أصبحنا الآن فى حاجة إلى تحديد معنى الدراما والشروط التى تجعلها ممكنة ، ولقد قام بذلك الباحث «بيتر زوندى» فى كتابه (نظرية الدراما) ، واعتمد على محاضرات هيجل فى علم الجمال لينتهى إلى أن الدراما الأرسطية تقوم على العلاقات الموجودة بين الناس ، وأنها مكان الاختيار الحر ، وأنها أولية مطلقة بمعنى أنها لا تتعلق بشىء يأتى من خارجها ، كما أنها تتم فى وحدة زمانية مكانية مطلقة ، وتقوم على الترابط العلّى .

ولو نظرنا إلى الإنتاج الدرامى فى أواخر القرن التاسع عشر على ضوء هذه الحقائق لوجدناه يتخلص منها واحدة بعد الأخرى ، بعد أن زلزلت الأرض من تحتها نتيجة للرؤية الجديدة والواقع الجديد . فالعزلة والتفكك فى العلاقات بين الناس قد حلت محل الترابط الوثيق بينهم ، والظروف

والضغوط الاجتماعية التى تحدد فعل الإنسان أخذت تخنق اختياره وإرادته الحرة ، والرؤية الكونية أو الأيديولوجية الجديدة قد أدخلت الفرد فى علاقات جديدة أو بالأحرى فرضت عليه العزلة وجردته من كل علاقة خارجة عنه ، والعلنية والترابط المنطقى قد تحطما ، والمكان والزمان صارت لهما وظيفة جديدة .

وأدت أزمة الدراما الأرسطية أو الكلاسيكية إلى ظهور مجموعة من التجارب الدرامية التى نظر إليها النقاد التقليديون نظرة الشك والارتياب . ولكن هذه التجارب تأكدت اليوم بعد أن شارك فيها كبار الكتاب وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من رصيد المسرح العالمى . ولذلك بات من الضرورى أن ننظر إلى الأشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام ، لنجد ما يبررها فى روح العصر التى كانت استجابة له . وإذا كان المضمون الجديد أو المادة الحديثة كما قال « جوته » قد استلزمت أشكالاً درامية غير أرسطية ، فقد وجب أن نبحث طبيعة هذا المضمون الجديد وهذه المادة الحديثة .

* * *

رأينا كيف كانت الدراما عند استرندبرج وبيراندللو فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن رد فعل للتغير الاجتماعى والتطور الاقتصادى . ولقد أدى هذا إلى غلبة النزعة العقلانية على الإنسان الحديث وإهمال

نزعاته الباطنة أوسد الطريق فى وجهها . فلم يكن أمام الفن – والفن الدرامى بوجه خاص – إلا التعبير عن هذا الواقع الجديد أو التنفيس عنه بالإغراق فى تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وأزمات أو الهجوم على العالم الخارجى – عالم الطبيعة والمجتمع على السواء – الذى تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر والحقيقة والقناع .

حاولت الدراما – بعد انحسار موجة المدرسة الطبيعية – أن تقدم على المسرح « صورة للعالم » من خلال العالم الباطن ، كما حاولت أن تكون هذه الصورة وافية وشاملة على قدر الإمكان (على نحو ما حاول استرندبرج على سبيل المثال أن يصور العالم من خلال الحلم فى مسرحيته المعروفة بهذا الاسم) . وهكذا برزت أهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية فى المسرح الحديث ، فراحت من ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة فى المكان والزمان ، كما استطاعت من ناحية أخرى أن تدخل العالم الباطن فى بنائها بكل ما ينطوى عليه هذا العالم من ذكريات وأحلام ورؤى ومفارقات .

هذه الصورة التى حاولت الدراما الملحمية أن تنقلها عن العالم من خلال تصورها للعالم الباطن يمكن أن نصفها بأنها رؤية للكون أو نطلق عليها كلمة (الأيديولوجية) التى شاعت اليوم على الألسنة . والواقع أن

عصرنا ، سواء شئنا هذا أو لم نشأ ، هو عصر الرؤية الشاملة أو عصر الأيديولوجيات . ولقد حاول هيدجر فى كتابه (طرق مسدودة) أن يحدد معنى هذه الكلمة التى أصبحت طابع العصر. فالمقصود بالعالم هو وصف الموجود بأكمله . والعالم بهذا المعنى ليس مقصوراً على الطبيعة أو الكون ، بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه علّة الوجود ومبدأه أياً كان تصورنا لعلاقته بالعالم

وإذاً فصورة العالم أو الرؤية الكونية أو الأيديولوجية أو ما شئنا من أسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التى أصبحت طابع العصر الحديث- وهذه الصورة فى الواقع لوحة يقدمها الإنسان عن عالم الموجودات بأكمله ، العالم الذى نتصل به ونرتب حياتنا فيه وننظر إليه كنظام قائم أمامنا . فالإنسان الحديث -كما يقول هيدجر ، يتصور صورة عن العالم أو عن الموجود . وهو حين يتصور هذه الصورة إنما يضع نفسه فيها أو يعرض نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره . عالمه إذاً قد أصبح هو العالم كما يتصوره هو ، لا العالم الذى حاول مثلاً الحكيم الإغريقى القديم قبل سقراط أن يتصوره ويفهمه كما هو فى ذاته . ووجود العالم مرتبط برأيه فيه ، وهو كذلك موضوع أحلامه ومستقبله ومستقبل البشرية التى تعيش فيه . ولذلك أصبحت علاقته بالعالم أو بالموجود فى مجموعه هى علاقة رؤية وتصور ، وأصبح يتنازع مع غيره من بنى الإنسان

أو يتفاهم معهم بمقدار قربهم أو بعدهم عن رؤيته وتصوره ووجهة نظره فى هذا العالم ، كما أصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر والحرب وأنهار الدماء التى تفرق بين الرؤى ووجهات النظر والأيديولوجيات ، وهو صراع مرير يستخدم الإنسان فيه كل قدراته فى العلم والتخطيط والتدمير ، بل كذلك فى الفن والخلق والإبداع .

إذا صح هذا تفسيراً للعصر الذى نعيش ونتعذب فيه ليل نهار ، فمن الطبيعى أن يكون المسرح تعبيراً عنه وأن يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة فى الوجود أو مسرح الأيديولوجية (مهما كان من كراهيتنا لهذه الكلمة الأخيرة التى طالما سببت ولازالت تسبب الكوارث لأبناء الأرض ! .) وطبيعى أيضاً أن الدراما الأرسطية يمكن أن تصور وجهات النظر الشاملة كما يمكن أن تصورها الدراما غير الأرسطية . فهى فى الدراما الأرسطية تعبير عن ألوان الصراع الفردى الذى يدور بين الناس فى علاقاتهم بعضهم ببعض . وهى فى الدراما الملحمية تصوير للكون فى مجموعه ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيراً شاملاً يتجاوز حدود العلاقات الفردية ويسمح بالنظرة التاريخية أو بالنظرة المتعالية على التاريخ . والواقع أن الدراما غير الأرسطية قد قدمت هذه الصورة الشاملة للعالم بطريقتين : إما بتصوير موقف كلى تصويراً تاريخياً (كما هو الحال مثلا فى مسرحية موت دانتون لبوشنر) أو برسم صورة شاملة للعالم على أساس

نموذج مثالى (كما فى مسرحية المسرح العالمى الكبير لكالديرون) . والنموذج الذى نشاهده كذلك فى مسرحيات كالديرون التى سبق الحديث عنها يمكن أن يعالج المكان والزمان والمواقف والأحداث كما يشاء وتشاء الصورة التى يريد تقديمها للعالم .

ومسرح الأيديولوجية الذى تعبر عنه تجارب القرن الماضى وأوائل هذا القرن يتصف بصفة أخرى تعكس رؤية الإنسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه إلى فهمه والسيطرة عليه — وهى صفة التأثير والتعليم . ويتصل بهذا التأثير والتعليم أويكرس لخدمتهما عنصر نقابله فى المسرح التقليدى كما نقابله فى المسرح الملحمى الحديث بوجه خاص ، ألا وهو عنصر التأمل والتعليق . فالمسرح الملحمى قد جعل المتفرج هو البطل والأنا الملحمية قد أصبحت تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التى يجلس فيها جمهور المشاهدين . ونعنى بالأنا الملحمية المغنى أو الراوية أو مدير المسرح أو الشخصية التى لا تراقب الأحداث الجارية على الخشبة فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ومطلق ، وتحدد مسارها الملحمى ، وتتصرف فى الزمان والمكان . وتخلق من الشخصيات والأشكال والأحداث ما يعينها على تصوير المثل الذى تريد أن تضربه للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتأثير عليهم . هى إذاً تقوم بدور الوسيط بين المسرح والجمهور ، وهى تتأمل الحدث المسرحى

من أعلى وتعلق عليه . وهى لا تكتفى بالتأمل الذاتى بل تتجه أيضاً إلى الجمهور لتشركه فيه . وإذا أردنا أن نفهم الوظيفة الملحمية التى يقوم بها الراوية فعلينا أن نرجع إلى ما قاله عنه (جوته) فى مقاله الذى سبق أن ذكرناه عن الأدب الملحمى والأدب الدرامى . يقول جوته فى وصفه لهذا الراوية المنشد :

«إن الراوية الذى يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضى وحده يظهر فى صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث فى هدوء وتدبر ، ويهدف بأسلوبه فى الرواية إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه ويطيلوا الإنصات عن طيب خاطر ، كما أنه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوى . . إنه يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المستمعون حيث ذهب» . . وبقدر ما يستطيع الراوية أن يدمج المتفرج فى تأمله ، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحى نفسه . ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئاً يمكن أن يراقبه من عل ، وبهذا يبتعد عنه هذا الحدث كما يبتعد هو عنه . هذا البعد يضفى طابع الموضوعية على الحدث المسرحى بما يجعله (مثلاً) أو (نموذجاً) ، ويجرد الشخصيات من فرديتها ويجعلها أشكالاً أو نماذج أو أمثلة لجماعة أو طبقة من الناس .

وفى تاريخ الدراما أمثلة عديدة على هذا الانشطار أو الانقسام الذى يتجلى فى الحدث ومناقشة الحدث ، أعنى كسر حاجز الوهم عن طريق

التأمل والتعليق والمناقشة (كما رأينا عند تيك وبيراندللو ، وكما لاحظنا عند بوشنر فى أثناء الكلام عن القناع والوجه فى مسرحية ليونس ولينا وإن لم يؤثر هذا على الشكل الدرامى كما فعل عند الكاتبين السابقين) هذا الانقسام أو الانشطار لم يقتصر على المسرح وحده . لقد كان نتيجة موقف تاريخى وظروف تاريخية معينة ، ولذلك امتد إلى وجوه الفن المختلفة فى العصر الحديث ، وأصبح ظاهرة ملازمة له ، سواء فى ذلك الفن التشكيلى أو الشعر أو الرواية الحديثة . المهم أن ظاهرة الانقسام هذه بين الفعل والكلمة أو بين الحدث والتعليق عليه قد أصبحت كما تقدم وسيلة للتعليم والتأمل والتأثير وضرب الأمثلة . ولابد هنا من التفرقة بين التأمل فى المسرح الأرسطى أو التقليدى عندما يتحدث الممثل مع نفسه فى مونولوج وبينه فى المسرح الملحمى ، لأن التأمل هناك ليس إلا لحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد . إنه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لأنه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث . وفرق كبير بين موقفه وموقف الراوية أو المتحدث والمعلق فى الدراما الملحمية ، فتأمله أو تعليقه لا يندمج فى تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازياً له أو خارجاً عنه ، بل إن هذا التأمل والتعليق أو هذه الرواية هى الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه . إن الراوية يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث ويتجه للجمهور ليتحدث أويروى

أو يغنى أو يشترك فى حوار مع مدير المسرح ، على نحو ما نرى مثلاً فى مسرحية (بلدتنا) لثورنتون وايلدر .

هكذا نرى أن التأمل فى الدراما الملحمية الحديثة هو الذى يحدد الحدث ، فى حين أن التأمل فى الدراما القديمة يرتبط بالحدث ويدخل فى بناء المسرحية . ولذلك كان ارتفاع التأمل فوق الحدث أو تبعية هذا لذاك فى المسرح الحديث ذا أثر بالغ على الشكل نفسه . لقد أصبح الحدث كله مجرد موقف أو حالة أو مثل يضربه المعلق أو الشخصية المتأملة بقصد التأثير أو التعليم . ولذلك نجد فى كثير من الأحوال أن الحدث الذى يصور على خشبة المسرح يسبب نوعاً آخر من الانفصال بين الفعل واللغة بحيث يمكن تصوير كلام الراوية فى صورة حركات تمثيلية صامتة على خشبة المسرح .

ونكتفى بهذا القدر من الكلام عن العناصر الشكلية التى جدت على الدراما الملحمية الحديثة ، على أمل أن يتضح ما غمض عند تناولنا لنموذج تطبيقى منها . ويحسن بنا أن نجمل النقاط السابقة فى جدول نقابل فيه بين المسرح من وجهة النظر الأرسطية والمسرح غير الأرسطى :

المسرح الأرسطى	المسرح غير الأرسطى
١ – البطل هو الشخصية الرئيسية	١ – التأمل هو الشخصية الرئيسية
٢ – الحدث هو الأساس	٢ – التأمل هو الأساس
٣ – الحدث يحدد التأمل	٣ – التأمل يحدد الحدث
٤ – التأمل داخل فى بناء الحدث	٤ – التأمل مواز للحدث
٥ – الدراما والحكاية شىء واحد	٥ – الراوية ينفصل عن الحكاية
٦ – الرأى العام أو الجمهور يُحدَّد	٦ – الرأى العام يشترك فى المناقشة
٧ – المسار الزمنى متضمن فى الحدث	٧ – المسار الزمنى يُشعر به عن وعى
٨ – حدث يخطو إلى الأمام .	٨ – صورة ، موقف ، حالة ، مثل
٩ – شريحة من حدث	٩ – الحدث فى مجموعه
١٠ – تركيز الزمان والمكان فى أضيق نطاق .	١٠ – اتساع رقعة الزمن والمكان
١١ – الاهتمام بالعلاقات بين الناس	١١ – الاهتمام بتجاوز الجانب الفردى
١٢ – تقريب الحدث إلى المتفرج بطريقة وجدانية .	١٢ – إبعاد الحدث عن المتفرج .

أما هذا الجدول فيلخص وجوه الانقسام أو الانشطار الذى تحدثنا عنه فى الدراما الحديثة وما يقابله فى الدراما القديمة :

الدراما الأرسطية	الدراما غير الأرسطية
– حدث	– تأمل
– ممثل	– راوية أو محدث أو مدير مسرح
– مسار الحدث بصرى	– مسار الحدث لغوى سمعى .
– منظر	– مكان العرض
– ديمومة زمنية	– إشارة إلى الديمومة
– مكان	– إشارة إلى المكان
– نظرية أو رأى	– مثل أو عبرة أو درس .

ومن الخير أن نوضح التقابل فى هذين الجدولين بتطبيقه على نموذجين من الدراما الأرسطية والدراما الملحمية على الترتيب . أما النموذج الأول فنستمده من إحدى مسرحيات «شيلر» (١٧٥٩ – ١٨٠٥) وهى مسرحية (دون كارلوس) التى بدأ بها ، كما يقول النقاد ومؤرخو الأدب ، المرحلة الكلاسيكية فى إنتاجه . وأما النموذج الثانى فهو من خير الأمثلة على المسرح الملحمى بوجه عام ومسرح برشت ١٨٩٨ – ١٩٥٦ بوجه

خاص . ونعنى بها مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) التى عرضت لحسن الحظ على مسرحنا القومى منذ سنوات قليلة .

وشيلر يسير فى بنائه لمسرحيته (دون كارلوس) على الأسلوب الأرسطى . فهو يضع الصراع فى موضعه من العلاقات الإنسانية المتشابكة بين الناس ، ويقيم بناءه على أساس من الأحداث التى يرويها التاريخ . إن الدسائس والمؤامرات هى التى تحدد سير الحدث الدرامى ، كما تحدده المصالح المعقدة المتشابكة بين الشخصيات المختلفة بحيث يصل الصراع إلى قمته ثم يميل إلى الحل والنهاية . والنسيج الداخلى للحدث هو الذى يحدد بناء المسرحية . والمشاهد المختلفة تتداخل من ناحية المكان والزمان فى بعضها البعض كما تتداخل تروس العجلة . والمكان لا يتغير فى المسرحية تغيراً ملحوظاً سوى مرة واحدة ، إذ يدور الفصل الأول فى مدينة «ارانخويز» وتدور بقية الفصول فى البلاط الملكى فى مدريد . غير أننا لا نحس كثيراً بهذا الفارق أو هذا الفراغ الكبير الذى يفصل مكانين بعيدين لأن مسار الحدث الدرامى واتساقه المنطقى يملآن الفراغ ويقللان الشعور به إلى أقصى حد . فنحن نرى تصميم الأمير دون كارلوس فى المشهد الأخير من الفصل الأول على أن يرجو أباه الملك فيليب الثانى ملك إسبانيا أن يسلمه قياد البلاد الواطئة ، كما نراه ينفذ ما صمم عليه فى بداية الفصل الثانى . وتتغير الأمكنة فى الفصول الثلاثة التالية تغييرات

شتى ، ولكنها تظل محصورة فى نطاق القصر الملكى ، كما أن الأحداث التى تتسبب فى تغيير الأمكنة تلتحم ببعضها البعض من الناحية الزمنية أو تسير متوازية وتتم فى وقت واحد . والمهم أن المتفرج أو القارئ لا يشعر بالفواصل المكانية أو الزمنية لأن تسلسل الأحداث على المسرح تسلسلاً منطقياً مترابطاً ترابط العلة والمعلول يسد الفراغ ويمد جسراً يتم عليه العبور بينها ، بحيث نحس أن هناك حدثاً مسرحيًا متكاملاً يندفع إلى الأمام ولا يسمح لشىء أن يوقفه أو يحيد به عن طريقه . هكذا يتركز الحدث بكل مواقفه الدرامية من ناحية المكان والزمان فى كل متصل مترابط الحلقات . صحيح أن هناك لحظات توقف فى هذا الحدث ، كالحكايات التى تروى أو الذكريات أو المونولوجات التى تتحدث بها الشخصيات إلى نفسها أو المناقشات الفكرية ، إلا أنها لا توقف الحدث تماماً ولا تسمح كما قلت بالخروج عليه . والسبب هو أنها جميعاً تدخل فى نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور أو عوامل دافعة له .

فإذا تأملنا مسرحية دائرة الطباشير القوقازية وجدنا أنفسنا أمام شكل آخر مما سميناه مسرح الأفكار ووجهات النظر الشاملة أو مسرح الأيديولوجية . فهى تتألف من ثلاثة أقسام مستقلة عن بعضها البعض هى المقدمة وقصة الخادمة جروشا وقصة القاضى ازداك . والقسمان الأخيران تربطهما صلة وثيقة ، ويمكن أن نعدهما فى الحقيقة مقدمة للوحة

الخامسة التى تجمع بينهما وتعرض فيها قصة التقاضى بين المرأتين المتنازعتين على أمومة الطفل .

إن المقدمة تعرض الرأى أو الدرس الذى سنستخلصه من المسرحية . أما المسرحية نفسها فليست إلا المثل المضروب لإثبات هذا الرأى أو الدرس . فها هم جماعة من الفلاحين الروس يعودون بعد الحرب إلى قريتهم التى خربها النازيون وفى نيتهم الاحتفاظ بالوادى الذى كانوا يزرعونه وتعميره من جديد . ويدخلون فى حوار مع سكان المزرعة الجماعية المجاورة لهم ، الذين يريدون أن يشغلوا ذلك الوادى فى مشروع واسع للرى . ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طريفة مع جيرانهم ويقنعونهم بأن مشروع الرى أجدى عليهما معاً وأقدر على زيادة خصوبة الوادى وإنتاجه من الفاكهة والمحاصيل . ويحتفل الجميع بهذه النهاية السعيدة التى فضَّ بها النزاع ، فيقدم الممثلون الذين اشتركوا فى المناقشة مسرحية نعلم أنهم تمرنوا عليها من قبل . ونعلم أيضاً أن المسرحية أو التمثيل بمعنى أصح سيقوم على حكاية صينية قديمة عن دائرة الطباشير وأنهم سيستوحون هذه الحكاية ويعرضونها فى « صورة مختلفة » . وهذا الاختلاف ينصب فى الواقع على الهدف الجديد من الحكاية أو الخرافة القديمة لأنه ينفذ منها إلى غرض فكرى أو أيديولوجى جديد . وليس الغرض كله إلا وسيلة لإثبات الفكرة التى تقول إن الحقوق الطبيعية ليست هى المقياس فى الحكم على الأمور

بل إن المقياس هو الكفاءة والقدرة على استغلال الوادى بأكبر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع . ومن ثم لا يحصل على الوادى إلاّ من يستطيع أن يبذل أقصى جهد ممكن فى استغلاله . وعندما يعرض القسم الرئيسى من المسرحية – وهو دائرة الطباشير – نجد قاضى الشعب «أزداك» لا يحكم للأم الطبيعية بالطفل الذى تخلت عنه فى وقت الخطر لانشغالها بمتاعها وملابسها بل للخادمة الطيبة «جروشا» التى ضحت من أجله ورعته وتعهدته سنوات طويلة . وهكذا يلخص الراوية الحكمة أو العبرة التى تنتهى بها المسرحية وتضم مقدمتها وقسمها الرئيسى هذه الأبيات :

أما أنتم يا من استمعتم ،
إلى حكاية دائرة الطباشير ،
فاعلموا رأى الأقدمين ،
فى أن كل ما هو موجود ،
فهو ملك لمن يحسن تدبيره ،
فالأطفال ملك للأمهات القادرات ،
حتى ينموا ويترعرعوا ،
والعربات ملك للسائقين المهرة ،
حتى يحسنوا قيادتها ،
والوادى ملك لمن يروونه .

حتى يؤتى ثمره ،

إن المنشد أو المغنى هو الذى يصنع حبكة الحكاية ويخلع عليها إطارها ، فهو يجلس مع أفراد فرقته الموسيقية فى مقدمة المسرح ليروى على المتفرجين قصة الخادمة جروشا والقاضى ازداك ويعلق عليها . وهو لا يضم الأحداث التى يراها جديرة بالعرض الدرامى فى حدث مركز ، بل ينظمها كما تنظم حبات اللؤلؤ فى خيط قصته . وهو يسد الفجوات الفاصلة بين أجزاء الرواية فى المكان أو الزمان بإشارته إليها وتعليقه عليها ، كما يقطع الحدث الأساسى فى المواضع التى يختارها فيصف الموقف أو يستخلص العبرة أو يستريح مع أفراد فرقته . وجدير بالملاحظة أن اللوحات المختلفة تحمل عناوين مستقلة تساعد على توضيح الخط الملحمى الذى تسير فيه القصة . فهناك لوحة الطفل الرفيع ، والهروب إلى الجبال الشمالية ، وقصة القاضى . . إلخ . والخط الملحمى الذى أشرت إليه هو الذى يتيح للراوية أن يصف الحرب الأهلية ويعلق عليها ويذكر أسبابها وآثارها . وهو لا ينفرد بهذا الوصف والتعليق ، بل يشاركه الممثلون أنفسهم . إن الموقف كله موقف ملحمى شامل يسمح لهم بالانفصال عنه والنظر إليه من أعلى أو من بعيد نظرة الوصف أو التعليق .

ولا يصح أن يفوتنا كذلك أن برشت قد خلق فى عرضه لقصة القاضى نوعاً من المسرح الملحمى داخل المسرح الملحمى . والقارئ يتذكر

بغير شك ذلك المشهد الجميل الذى يختبر فيه الشعب ازداك ابن أخى الأمير كاتزبيكى أمام الجنود المسلحين ليرى مدى صلاحيته لتولى أمور القضاء. فازداك يقوم بدور الأمير الأكبر المتهم ويدينه بحذق ومهارة لا نظير لهما. وهو بهذا يكشف حقيقة الموقف السياسى كله أمام الجنود المسلحين أو الفرسان المصفحين، كما يكشف عن الألاعيب والمؤامرات التى دبرها ذلك الأمير. إنه نوع من التعليم أو التلقين الذى يتخذ صورة العرض والتمثيل. والقاضى يقوم بدور الأمير الكبير، ولكنه يظل مع ذلك محتفظاً بشخصية القاضى ويصف تصرفات الأمير أو يعلق عليها عندما «يخرج عن دوره» من حين إلى حين.

وحكاية القاضى التى تبدأ بعد انتهاء حكاية جروشا لتتصل بالموقف الذى صورته اللوحة الأولى من لوحات المسرحية لم تصب بعد انتهائها فى حكاية جروشا– هذه الحكاية التى تتيح للمؤلف أن يضيف عدداً كبيراً من الأغنيات التى تبدو كأنها (نمر) منفصلة عن سياق الحدث الأساسى يتجه بها المنشدون إلى الجمهور مباشرة.

إن مقدمة المسرح تتداخل باستمرار فى المناظر التى تعرض على خشبته، والمغنى وفرقته لا ينفصلون أبداً عن الأحداث أو الشخصيات التى تتحرك فى قاع المسرح. ولنضرب مثلاً باللوحة الأولى من المسرحية: فالراوية يبدأ حكايته بإنشاد هذه الأبيات:

فى الزمن القديم ، فى زمن الدماء

حكم هذه المدينة التى توصف بالمدينة الملعونة

حاكم يدعى جورجى أبا شقيلى . .

وبينما نسمع هذه الأبيات نرى أمامنا مشهداً صامتاً يصور الحدث الأول من أحداث المسرحية . فها هو ذا الحاكم يسير مع زوجته وحاشيته إلى الكنيسة لتعميد ابنه ووريثه . ويتدخل الراوية بصورة مستمرة فى مجرى الحديث فيقول :

للمرة الأولى رأى الشعب فى عيد الفصح الأمير ،

كان هناك طبيبان لا يبعدان عن الطفل الرفيع خطوة واحدة ،

عن حبة عين الحاكم . . .

ثم يأتى أول مشهد مسرحى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وهو المشهد الذى نرى فيه الأمير كاتزبيكى وهو يحيى الحاكم . ويختفى الحاكم مع حاشيته فى الكنيسة . وتخلو خشبة المسرح لحظات . وينشد الراوية قائلاً :

المدينة هادئة ،

فى ميدان الكنيسة يتهادى الحمام .

جندى من حراس القصر

يداعب خادمة المطبخ

التى تظهر قادمة من النهر ومعها حزمة من الملابس .

ويعود التمثيل الصامت فيصور السطور الأخيرة من هذه الأبيات على المسرح ، تمهيداً للمشهد العاطفى الذى سيتم بين جروشا وبين الجندى سيمون . وبعد انتهاء المشهد يستأنف الراوية إنشاده فيقول :

المدينة ساكنة ، فلم الجنود المسلحون ؟
قصر الحاكم يسوده الهدوء ،
فلم تحول إلى قلعة حصينة ؟

هذه السطور الأخيرة التى تقطع الحدث وتسبب نوعاً من الانفصال بينه وبين اللغة تصور بالتمثيل الصامت فوق خشبة المسرح ، وتعلق على الثورة التى ستجتاح المدينة . وبعد قليل نرى الحاكم وهو يغادر الكنيسة ، فيسرع الراوية بالتعليق ويقول :

يا لعمى الكبار ! إنهم يذهبون ويجيئون
فى خيلاء فوق رقاب الخاضعين
وكأنهم خالدون . . .

إن الانفصال الذى لاحظناه بين الكلمة والفعل ينطوى على نوع آخر من الانفصال بين الفعل والتعليق عليه . ويأتى مشهد هروب زوجة الحاكم التى تتخلى عن طفلها فى غمرة الخطر الداهم والاهتمام بالثياب والمتاع . وفى زحام الهروب من الموت يتفق حارس القصر سيمون مع جروشا على الخطبة . ولما كان مسار الحدث المسرحى كله يتم فى صورة

الحكى أو السرد القصصى فإن هذا يتيح لجروشا أن تقف وقفة شاعرية تناجى خطيبها بهذه الأبيات :

سيمون شاشافا ، سوف أنتظرك .

اذهب مطمئناً إلى المعركة

يا عسكرى . . .

ونعرف من الحوار الدائر بين الخدم أن الثورة زحفت على المدينة وأن المتمردين قد أعدموا الحاكم . ويهرب الجميع ولا يبقى غير الطفل والخادمة جروشا التى تكتشفه وتتردد فى أخذه معها ثم تجلس أمامه حتى يطلع الصباح . وينتهز الراوية هذه الفرصة فينشد أبياتاً يمتزج فيها الوصف بالتأمل ، بينما نرى جروشا جالسة أمام الطفل تفكر فى مصيره . وتمضى فترة من الزمن يشير إليها الراوية بقوله :

بقيت جالسة بالقرب من الطفل ،

حتى جاء مساء ، حتى جاء الليل ،

حتى جاء الفجر . . .

وتفعل جروشا ما يقوله المنشد ، وتحتضن الطفل . . .

لعلنا قد لاحظنا من هذا العرض السريع أن دائرة الطباشير القوقازية من أفضل الأمثلة على المسرح الملحمى وإمكانياته المتميزة فى الشكل والتعبير . وإذا كانت قد أتاحت لنا أن نوضح الأفكار التى أجملناها على

الصفحات السابقة ، فلابد أن نؤكد فى النهاية أن المسرح الملحمى والمسرح غير الأرسطى ليسا بالضرورة وفى كل الأحوال شيئاً واحداً . فالخروج على قواعد الدراما الأرسطية (من تطبيق للأحداث الثلاث المشهورة — الموضوع والزمان والمكان — وتطور الحدث على أساس علّى ومنطقى ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والصراع والحل . . إلخ) وتوافر بعض الظواهر والعناصر فى المسرحية الحديثة (كامتداد الحدث فى المكان والزمان ، والتحرر من الترابط العلّى ، وخضوع المشاهد لمبدأ التجاور الذى يجعل منها وحدات مستقلة ، والحديث المباشر من الممثل للجمهور ، واللجوء إلى الاستهلاك « البرولوج » والتعقيب « الأبيلوج » والاستعانة بالتمثيل الصامت والغناء والرقص والموسيقى وأسلوب المسرح فى المسرح ، واستخدام الأقنعة واللافتات ومكبرات الصوت والفانوس السحرى والعرائس وألعاب السيرك والتهريج والأكروبات وصندوق الدنيا ، إلى آخر أساليب « الإغراب » وتبديد الإيهام وإبراز طابع العرض التمثيلى الخالص) كل هذه الظواهر والعناصر لا تكفى وحدها لكى تجعل المسرح ملحمياً . فمن الضرورى أن يتحقق عنصر التأمل فى الحدث من جانب « الأنا الملحمية » ، سواء فى صورة الراوية (كما نجد فى بعض أعمال برشت وكلوديل ووايلدر) أو فى صورة تأمل باطنى يتمثل فى الحلم أو التذكر أو التعليق أو الأمثولة . والمهم بعد كل شىء أن ينطلق من وجهة نظر

الصفحات السابقة ، فلابد أن نؤكد فى النهاية أن المسرح الملحمى والمسرح غير الأرسطى ليسا بالضرورة وفى كل الأحوال شيئاً واحداً . فالخروج على قواعد الدراما الأرسطية (من تطبيق للأحداث الثلاث المشهورة – الموضوع والزمان والمكان – وتطور الحدث على أساس علّى ومنطقى ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والصراع والحل . . إلخ) وتوافر بعض الظواهر والعناصر فى المسرحية الحديثة (كامتداد الحدث فى المكان والزمان ، والتحرر من الترابط العلّى ، وخضوع المشاهد لمبدأ التجاور الذى يجعل منها وحدات مستقلة ، والحديث المباشر من الممثل للجمهور ، واللجوء إلى الاستهلاك « البرولوج » والتعقيب « الأبيلوج » والاستعانة بالتمثيل الصامت والغناء والرقص والموسيقى وأسلوب المسرح فى المسرح ، واستخدام الأقنعة واللافتات ومكبرات الصوت والفانوس السحرى والعرائس وألعاب السيرك والتهريج والأكروبات وصندوق الدنيا ، إلى آخر أساليب « الإغراب » وتبديد الإيهام وإبراز طابع العرض التمثيلى الخالص) كل هذه الظواهر والعناصر لا تكفى وحدها لكى تجعل المسرح ملحمياً . فمن الضرورى أن يتحقق عنصر التأمل فى الحدث من جانب « الأنا الملحمية » ، سواء فى صورة الراوية (كما نجد فى بعض أعمال برشت وكلوديل ووايلدر) أو فى صورة تأمل باطنى يتمثل فى الحلم أو التذكر أو التعليق أو الأمثولة . والمهم بعد كل شىء أن ينطلق من وجهة نظر

فكرية موحدة ، دينية كانت أو سياسية أو تاريخية أو مذهبية ، تعبر عن رؤية شاملة ودرجة عالية من الموضوعية التى تتميز بها الملحمة . أضف إلى هذا كله أن دائرة الطباشير لا تمثل الشكل الوحيد للمسرح الملحمى . فهناك مسرح كلوديل الدينى ، وهناك جيل الكتاب الذين تأثروا بأسلوب برشت الفنى وخالفوا مذهبه الفكرى وتخلوا عن رغبته فى تعليم المتفرج وإيمانه بإمكان تغيير العالم وفهمه ، مثل ماكس فريش ودير نمات ومارتن فالزروبيتر فايس وغيرهم ، بجانب ظواهر ملحمية عديدة تقابلنا فى المسرح الشعرى (لوركا وشحاده وفراى) ومسرح اللامعقول (يونسكو وآداموف) ومسرح بيكيت ، وظواهر غير مكتملة عند وايلدر وتنسى وليامز وآرثر ميلر وغيرهم فضلاً عن تجارب أخرى أخذت تشق طريقها فى السنوات الأخيرة . وهناك أخيراً لمحات لا تخفى من تأثيره على بعض أعمال كتابنا المصريين وإخوتهم فى البلاد العربية الشقيقة ، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ليالى الحصاد وباب الفتوح لمحمود دياب والفرافير ليوسف إدريس وحفلة سمر ورأس المملوك جابر لسعد الله ونوس ومقامات الهمذانى للطيب صديقى (وقد سمعت عنها ولم يتح لى للأسف أن أقرأها أو أشاهدها على المسرح) وبعد أن يموت الملك لصلاح عبد الصبور ومحاكمة رجل مجهول لعز الدين إسماعيل وآه ياليل يا قمر لنجيب سرور وبلدى يا بلدى لرشاد رشدى وليلة مصرع جيفارا للمرحوم ميخائيل رومان

وأيوب وحبظلم بظاظا لفاروق خورشيد وسليمان الحلبى لألفريد فرج ويا سلام سلم الحيطة بتتكلم لسعد الدين وهبة والموت والمدنية وثوب الإمبراطور ومسرحيات أخرى لم تنشر لكاتب السطور إلى غير ذلك من الأعمال التى يختلف حظها من النجاح كما يتفاوت أصحابها فى فهم طبيعة المسرح الملحمى وشكله والضرورة الفنية والفكرية التى تدعو لكتابته . .

ولكن هذا موضوع آخر ، ربما أرجع إليه فى مجال أوسع ، إن شاءت رحمة الله أن تمدَّ فى خيط العمر ، وتصون النور فى شمعة العين . .

إشارات

١ - راجع للسيدة ماريانة كستنج - وهى من أهم دارسى المسرح الحديث - كتابها القيم عن المسرح الملحمى ، وقد ظهر فى سلسلة كتب أوربان ، بدار النشر كولهامر ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ . وارجع إن شئت أيضاً إلى مقدمة كاتب السطور لمسرحيتى الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس لبرشت ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد السادس ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ٢٢ وما بعدها .

٢ - جوتس فون برليشنجن ذو القبضة الحديدية ، مسرحية كتبها جوته سنة ١٧٧٣ فى مرحلة الفورة والانطلاق ، والتعبير العاطفى المتطرف فى فرديته وتمجيده للعبقرية الأصلية الخلاقة بكل تحررها وتحديها وعنفوانها الوجدانى والخيالى ، وتمثل بدايات مرحلة العصف والاندفاع فى حياته وحياة الأدب الألمانى ، ورد فعل لعقلانية عصر التنوير . وقد ترجمها الدكتور مصطفى ماهر إلى العربية ، وظهرت مع شذرة مسرحيته فاوست الأولى - سنة ١٩٧٥ ضمن المسرحيات المختارة التى تصدر عن هيئة الكتاب بالقاهرة .

٣ - راجع لكاتب السطور مقالاً بهذا العنوان فى كتاب « البلد البعيد » (ص ١٤٧ - ١٦٩) ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ،

١٩٦٨ ، ومقالاً آخر عن حياته الثائرة فى نفس الكتاب (ص ١٢٥ - ١٤٦) . أما مسرحياته الثلاث فتجد ترجمتى لاثنتين منها (فويسك زليونس ولينا) فى العدد العاشر من سلسلة المسرحيات العالمية كما تجد مسرحيته الكبرى (موت دانتون) فى عدد إبريل سنة ١٩٦٩ من مجلة المسرح القاهرية .

٤ - راجع إن شئت عرضاً لهذه الرواية فى كتابى عن « التعبيرية » الذى ظهر فى سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٦٠ ، مارس ١٩٧٠ ، من ص ٧٢ إلى ص ٧٥

٥ - راجع أهم مسرحياته التى ترجمها المرحوم الأستاذ محمد إسماعيل محمد ، وارجع إلى دراسة عنه لكاتب السطور ظهرت فى « البلد البعيد » ص ١٩٢ - ٢١٨ .

٦ - بيتر زوندى ؛ نظرية الدراما الحديثة . فرانكفورت ، دار نشر زوركامب ، ١٩٥٦ .

٧ - مارتن هيدجر ؛ طرق مسدودة (أو متاهات) ، فرانكفورت ، دار نشر فيتور يوكلوسترمان ، ١٩٥٢ ، ص ٦٩ - ١٠٤ .

٨ - يصف أحد الكتاب المحدثين (فالتر بنيامين) أهم خصائص المسرح الملحمى بأنها هى « ردم الأوركسترا » أى إلغاء الهوة الفاصلة بين الخشبة والصالة .

٩ - راجع الترجمة العربية لهذه المسرحية بقلم أستاذنا الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ضمن سلسلة روائع المسرح العالمى ، العدد ٣٠ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، وراجع له كذلك ولكاتب السطور عدداً آخر من مسرحياته .

صدر من هذه السلسلة :

١ – طعام الفم والروح والعقل	توفيق الحكيم
٢ – الفضاء ومستقبل الإنسان	د . فاروق الباز
٣ – شريعة الله وشريعة الإنسان	المستشار على منصور
٤ – أسس التفكير العلمى	د . زكى نجيب محمود
٥ – عالم الحيوان	د . محمد رشاد الطوبى
٦ – تاريخ التاريخ	على أدهم
٧ – الفلسفة فى مسارها التاريخى	د . توفيق الطويل
٨ – حواء وبناتها فى القرآن الكريم	أمينة الصاوى
٩ – علم التفسير	د . محمد حسين الذهبى

الكتاب القادم :

تاريخ العلوم عند العرب — د . أحمد السعيد الدمرداش

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٤٢٧
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٦ – ٩٩٣ – ٦

١/٧٧/٤٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)

هذا الكتاب

أضواء على الأصول التاريخية للمسرح الملحمى منذ أن بدأت الدراما تخرج على القواعد الأرسطية عند اليونان وعبر العصور الوسطى والحديثة .

ويقدم المؤلف نماذج من المسرحيات لأعلام المسرح الملحمى فى الغرب محللا كل نص وملقيا نظرة نقدية فاحصة على كل نص قرأه وكل مسرحية عرضها وذلك فى أسلوب [illegible] بدقة الأداء وسهولة التناول .

بسم الله الرحمن الرحيم

قام بإعداد هذه النسخة pdf
وفهرستها ورفعها :
د محمد أحمد محمد عاصم
نسألكم الدعاء